

UNIVERSIDADE DE LISBOA

FACULDADE DE LETRAS



**AUTOFICÇÃO COMO POTÊNCIA CÊNICA:**  
**Prática como investigação a partir do espetáculo**  
*Abstinência de Purpurina*

ROBERTA CAMPOS PREUSSLER

Trabalho de Projecto orientado pela Professora Vera San Payo de Lemos e co-orientado pela Professora Doutora Maria João Brilhante, especialmente elaborado para a obtenção do grau de Mestre em Estudos de Teatro.

2018

Roberta Campos Preussler

AUTOFICÇÃO COMO POTÊNCIA CÊNICA:  
Prática como investigação a partir do espetáculo  
*Abstinência de Purpurina*

A Fernando, Solange e Cátia, que inspiram pessoas.  
À minha avó Elza, que melhora suas histórias a cada nova versão.

## **AGRADECIMENTOS**

À Professora Vera San Payo de Lemos, que desde o primeiro instante esteve presente e disponível, incentivando-me e apontando-me os melhores caminhos a serem percorridos.

À Professora Doutora Maria João Brilhante, que se mostrou sempre muito solícita, apoiando minhas ações e abrindo-me novos horizontes.

À Cátia Faísco, que me deu a coragem e o seu incansável suporte, além da sua devotada amizade.

Ao Coletivo Casa, nomeadamente Cidália Carvalho e Henrique Margarido, por seus dias de dedicação, arte e companheirismo. À Ana Dora Borges, por toda a sua potência e generosidade.

Aos demais Professores do Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras e do Departamento de Estudos Clássicos, especialmente os Professores Doutores Anabela Mendes, José Camões, Sebastiana Fadda e José Pedro Serra, que enriqueceram meu percurso com conhecimento, provocações e empatia.

Aos meus caros colegas do mestrado, com quem partilhei ideias, angústias e conquistas.

À Galeria Monumental, que acreditou no projeto e abriu suas portas para que o que espetáculo acontecesse; ao 23milhas, parceiro ímpar que garantiu a realização das nossas residências artísticas; ao IFICT e ao Polo Cultural Gaivotas, que cederam suas salas para os ensaios.

Aos mestres: a corajosa Professora Doutora Tania Alice Feix, que me mostrou que a arte pode e deve ser feita com prazer; o generoso Professor Doutor Luciano Pires Maia, que me revelou que ensino é doação; a grande Professora Jezebel de Carli, que me ensinou disciplina no teatro; e a forte diretora de atores Paloma Riani, que desenvolveu em mim a leveza necessária.

Aos meus pais, por ensinarem a mim e às minhas irmãs que sempre devemos seguir nossos sonhos. E ao Fernando, amor da minha vida, que comigo cruzou um oceano para realizar e projetar novos sonhos.



## RESUMO

O presente trabalho de projeto explora o conceito de autoficção e seu uso na cena contemporânea, a fim de investigar a potencialidade estética desse gênero nas artes performativas, a partir da criação do espetáculo autoficcional *Abstinência de Purpurina*, encenado pelo Coletivo Casa, com estreia em Lisboa, a 07 de junho de 2018. Fixando como ponto de partida uma pesquisa teórico-prática, este trabalho analisa todo o processo criativo do espetáculo, buscando demonstrar de que maneira a autoficção revelou-se fundamental como artifício estético impulsionador da cena e integrou o público em um jogo que dificilmente deixa adivinhar onde começa a ficção e onde termina a realidade.

Em *Abstinência de Purpurina*, atriz e personagem, fundidas em uma só, exploram os limites da convicção do espectador e jogam com a imprevisibilidade. Desse modo, a pesquisa pretende fazer um mapeamento dos conceitos relacionados com a *performance art*, a autoficção e a emancipação do espectador e investiga o modo como essas concepções são aplicadas na prática.

## Palavras-chave

Autoficção, teatro autoficcional, estética, *performance art*, prática como investigação.

## **ABSTRACT**

The present project work explores the concept of autofiction and its use on the current theatre practice, inquiring into the aesthetic potential of this performative genre. The object is the autofictional performance *Abstinência de Purpurina*, produced by Coletivo Casa, premiered in Lisboa, June the 7th, 2018. The theoretical-practical approach of this research analyses the whole creative process within the show, trying to demonstrate how or if autofiction may be relevant as a promoter of aesthetic artifice and whether it was able to integrate the audience in a play which eludes clear cut divisions of fiction and reality.

In *Abstinência de Purpurina* actress and character, fused into one single unit, explore the limits of the spectator's beliefs as they play with unpredictability. This research proposes to draw a map of the concepts related to *performance art*, autofiction, spectator emancipation, and inquires into the ways these conceptions are applied in artistic practice.

## **KEY WORDS**

Autofiction, auto-fictional theatre, aesthetics, *performance art*, practice as research

*Aqui, o vivido se conta vivendo, sob a forma de um fluxo de consciência naturalmente impossível de se transcrever no fluxo vivido-escrito, se desenrolando página após página. Trata-se obviamente de uma ficção. (DOUBROVSKY, 2014: 116)*

## ÍNDICE

<b>Introdução</b>	<b>8</b>
<b>1. Texto e autoficção</b>	<b>12</b>
1.1 O pacto autobiográfico de Lejeune	13
1.2 Real x ficcional	18
1.3 O processo de escrita - 1ª residência	25
<b>2. Criação coletiva</b>	<b>30</b>
2.1 Residência artística - parte I	36
2.2 Rotina de ensaios, escolhas e procedimentos adotados	43
2.3 Workshop de autoficção	57
2.4 Residência artística - parte II	62
<b>3. Escolhas estéticas e políticas</b>	<b>67</b>
3.1 Escolhas estéticas	67
3.1.1 O trabalho da performer	69
3.1.2 A oposição da ação	72
3.1.3 Espaço cênico	75
3.1.4 Vídeos	78
3.2 Escolhas políticas	84
3.2.1 O “eu” privado, o “eu” público	87
3.2.2 As imagens no espetáculo	89
<b>4. Relação com o espectador</b>	<b>93</b>
<b>Conclusões</b>	<b>101</b>
<b>Referências bibliográficas</b>	<b>107</b>
<b>Anexos</b>	<b>112</b>

## Introdução

*A promessa de dizer a verdade, a distinção entre verdade e mentira, estão na base de todas as relações sociais. Sem dúvida que a verdade é inatingível, em particular quando se trata da vida humana, mas o desejo de alcançar define um campo de discurso e actos de conhecimento, um certo tipo de relações humanas que nada tem de ilusório. (LEJEUNE, 2003:41)*

Este trabalho de projeto surgiu do desejo de investigar o conceito de autoficção na cena teatral e sua potencialidade estética, bem como de observar de que maneira o público é beneficiado ao deparar-se com um jogo cênico, em que ficção e realidade são apresentados concomitantemente, em palco, em suas potências máximas. Também se desejava refletir acerca das projeções que as pessoas fazem sobre si próprias, uma vez que cada indivíduo seleciona, consciente ou inconscientemente, os recortes que pretende contar da sua própria história e, muitas vezes, é influenciado pela experiência do outro que com ele compartilhou sua vivência.

Foi em 2013, quando saí do espetáculo *Ficção #3*, da Cia. Hiato<sup>1</sup>, em uma sala de teatro no Rio de Janeiro, que fui tomada pelo interesse de compreender como a atriz Luciana Paes, que ora revelava seus segredos íntimos, ora confundia-nos de modo estimulante, manteve-me atenta e interessada durante os sessenta minutos em palco. Os efeitos daquela *performance* reverberaram em mim ao longo dos anos e refletiram-se, principalmente, no meu trabalho de atriz. Foi em 2017, quando estive no Festival Encontro de Novas Dramaturgias, em Coimbra, que reforcei meu interesse por desbravar o solo arenoso da autoficção e perceber, na prática, de que maneira a inclusão do real na ficção e vice-versa poderia promover um ambiente enriquecedor de trocas

---

<sup>1</sup> Cia. Hiato: <<<http://www.ciahiato.com.br/o-ficcao.html>>>. Acesso em 25 de agosto de 2018.

com o público. Porém, desta vez, desejei estar do outro lado, não como espectadora, mas como artista-criadora-investigadora. Eu tive a sorte de trocar experiências com a dramaturga Cátia Faísco<sup>2</sup>, que também estava presente no festival. Ela, que já tinha em andamento um projeto pessoal no qual escreve monólogos sobre a memória, mostrou-se completamente disponível para caminhar comigo nesta investigação.

Para isso, decidimos criar um objeto artístico que possibilitasse explorar e descobrir os dispositivos cênicos que poderiam ser gerados no território entre ficção e realidade, mentira e verdade. O processo de investigação e a criação de um espetáculo solo autoficcional tiveram a duração de doze meses. A pesquisa partiu do zero e contou com todas as etapas de criação de um espetáculo: a concepção artística, a escrita do texto, três residências artísticas, trabalho de investigação de linguagem, preparação corporal, criação plástica, ministração de um *workshop* sobre autoficção, realização de um ensaio aberto, trabalho de divulgação que já incluía o jogo autoficcional e, por fim, a estreia. Juntaram-se a nós nessa aventura outros dois artistas, Cidália Carvalho<sup>3</sup> e Henrique Margarido<sup>4</sup>. Formamos, então, o Coletivo Casa, que, a partir de um sistema de criação coletiva, encenou o espetáculo *Abstinência de Purpurina*, com estreia a 07 de junho de 2018, na Galeria Monumental, em Lisboa.

Em *Abstinência de Purpurina*, a atriz torna-se personagem de si mesma: Roberta divide-se entre representar Paloma, uma personagem autoficcional que ela criou para contar suas próprias histórias, e ela mesma, que se esconde por detrás da esfera ficcional de Paloma, para contar suas histórias reais. Ao driblar o público, o espetáculo propõe examinar com minúcia os procedimentos ficcionais possíveis para que o duplo jogo atriz-personagem, realidade-ficção seja experimentado.

---

<sup>2</sup> Cátia Faísco é dramaturga, cronista, professora de Escrita Dramática e Dramaturgia na Universidade do Minho e investigadora. Atualmente, frequenta o Doutoramento em Estudos Teatrais na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, onde investiga a questão do desejo sexual na dramaturgia contemporânea britânica.

<sup>3</sup> Cidália Carvalho é atriz, formada em Teatro na Universidade do Minho em 2017, leciona as AECS (Artes Performativas ao 1º ciclo) pelo Município de Guimarães. Atualmente, Cidália Carvalho frequenta o Mestrado em Educação Artística (Teatro), na Escola Superior de Educação, em Lisboa.

<sup>4</sup> Henrique Margarido é formado em Teatro pela Universidade do Minho, frequenta atualmente o curso de Arquitetura na mesma instituição. Na área da cenografia, tem desenvolvido trabalho como assistente do cenógrafo de José Capela (Mala Voadora).

Com texto de Cátia Faísco, cenário e desenho de luz de Henrique Margarido, produção de Cidália Carvalho e performado por mim, Roberta Preussler, o espetáculo teatral questiona o real, aproximando o palco do cotidiano e tornando extraordinários aquilo que é ordinário. Durante a criação, interessou ao coletivo discutir as noções estéticas, críticas e afetivas da cena, a fim de desafiar o olhar e a escuta do público, bem como ampliar as possibilidades perceptivas de sua experiência. Desse modo, a *performance* buscou deixar por conta dos espectadores a escolha de interagir ou não com o espetáculo.

Com o intuito de analisar o espetáculo *Abstinência de Purpurina*, componente prática deste projeto, e investigar os pontos de contato entre o uso da autoficção na cena e a respectiva recepção por parte do público, o seguinte trabalho dará conta de quatro pontos importantes para que a cronologia do processo e sua devida reflexão sejam apresentadas. Tais pontos são: o estudo da autoficção e a construção do texto, a criação do espetáculo em coletivo, as escolhas estéticas e políticas levadas à cena e a relação entre palco e plateia, *performer* e espectador.

Nesta pesquisa teórico-prática, desdobrei-me em três funções: *performer*, co-criadora e investigadora. No entanto, o que aqui será escrito levará em conta a perspectiva da investigadora, que ater-se-á na subjetividade dos efeitos da arte performativa, percebendo o caráter incerto e não genérico dos resultados que viessem a ser encontrados. Para isso, procurarei realizar o que Barbara Bolt sugere: “nossa tarefa é encontrar maneiras de mapear o movimento em conceitos, entendimentos, metodologias, prática material, afeto e experiência sensorial que surgem na e através da experiência de pesquisa”<sup>5</sup>. Dessa forma, o leitor encontrará aqui esse mapeamento da experiência do espetáculo e de todo o processo, bem como uma reflexão acerca da relação com os espectadores de *Abstinência de Purpurina*. O trabalho será conduzido através do suporte teórico de autores ocidentais do século XX e XXI, que vivamente colaboraram e continuam a colaborar com as pesquisas nas artes performativas contemporâneas em geral. Dentre eles estarão os alemães Hans-Thies Lehmann e Erika Fischer-Lichte, o francês Jacques Rancière, a norte-americana Anne Bogart e francesa radicada no Brasil Tania Alice Feix. A partir do desenvolvimento teórico-prático dos pontos acima apresentados, revelar-se-ão alguns aspectos

---

<sup>5</sup> BOLT, 2016: 141.

relevantes que identificam de que maneira o uso da autoficção potencializou a cena e a relação com o público no espetáculo.

O registro do espetáculo<sup>6</sup> está disponível no primeiro anexo em vídeo e poderá ser visto como facilitador de compreensão dos exemplos citados ao longo do trabalho. Também está disponibilizada, nos anexos seguintes, a gravação dividida por blocos, para agilizar o encontro do momento exato que se está a comentar. A gravação do espetáculo foi realizada em dois dias diferentes, um no terceiro dia de apresentação e o outro um mês após a estreia, havendo alterações em alguns aspectos que dizem respeito ao cenário, uma vez que o espetáculo foi realizado em uma galeria, estando sujeito a mudanças das exposições vigentes. Essas alterações podem ser observadas tanto nos vídeos, como nas fotos do espetáculo, também disponibilizadas nos anexos.

---

<sup>6</sup> Todos os anexos em vídeo estão disponibilizados no seguinte *link*: <https://bit.ly/2xfcQSk>



## 1. Texto e autoficção

*Quaisquer que sejam os lugares e os momentos nos quais o teatro acontece, ele sempre se caracteriza por uma tensão entre realidade e ficção, entre o real e o fictício. Pois é sempre em espaços reais e num tempo real que se passam as representações e são sempre corpos reais que se deslocam nestes espaços reais. (FISCHER-LICHTE, 2013: 14)*

A autoficção tem vindo a ser usada como dispositivo estético recorrente na cena contemporânea. Diversos criadores apoiam-se em materiais autobiográficos para desenvolver a dramaturgia de seus espetáculos, criando um jogo dinâmico com o público, em que as sempre presentes questões do real e do artificial postas em cena tornam-se o ponto-chave do trabalho artístico. O gênero, que segundo Eurídice Figueiredo “embaralha as categorias de autobiografia e ficção de maneira paradoxal” (FIGUEIREDO, 2010: 91), já integra dicionários como o *Le Petit Robert*, que o define como “*récit mêlant la fiction et la réalité autobiographique*” (2013: 184). Ao misturar tais categorias, é possível repensar os conceitos do real e do ficcional, além de propor uma discussão acerca dos limites entre o que é público e o que é privado. Dessa forma, os artistas que exploram a autoficção em cena eliminam, ou desafiam, as fronteiras existentes entre ator e personagem, plateia e público, permitindo-se entrar em um jogo, o qual já não se sabe onde começa a ficção e onde termina a realidade.

Uma vez que não há distanciamento entre a história posta em cena e o *performer* que a executa, bem como não há distanciamento entre o espectador que decifra o espetáculo e o ator que joga com essas fronteiras, a autoficção aproxima o palco da plateia, permitindo que os membros do público se abram para a possibilidade de refletir sobre suas próprias histórias e tornem-se parte integrante daquele evento, por terem, simultaneamente, uma experiência única e coletiva acerca do real. Assim, esta vertente do teatro contemporâneo torna extraordinário aquilo que é ordinário, reduz a distância entre palco e cotidiano, reconfigurando o ponto de vista acerca das

coisas simples da vida, evidenciando fatos da vida do outro que poderiam contribuir com a regulação da impressão de suas próprias vivências. Sendo assim, o espectador é convidado a participar do jogo e decifrar o que é posto em palco, partindo do princípio de que a teatralidade potencializa a vida real e vice-versa. Desse modo, é proporcionado, tanto ao ator, quanto ao espectador, uma experiência única, pois transformam juntos o espaço cênico em um lugar de vivas trocas afetivas, sensoriais e inteligíveis.

## 1.1 O pacto autobiográfico de Lejeune

*Nenhuma memória é completa ou fiável. As lembranças são histórias que contamos a nós mesmos, nas quais se misturam, sabemos bem disso hoje, falsas lembranças, lembranças encobridoras, lembranças truncadas ou remanejadas segundo as necessidades da causa. Toda a autobiografia, qualquer que seja a sua 'sinceridade', seu desejo de 'veracidade', comporta sua parte de ficção. A retrospectção tem lá seus engodos. (DOUBROVSKY, 2014: 121-122)*

Para que se melhor entenda o termo autoficção, criado por Serge Doubrovsky, em 1977, mostra-se imprescindível compreender que o seu surgimento se deu a partir da necessidade de questionar o termo autobiografia, discutida e definida por Philippe Lejeune, em 1975, em seu *Le Pacte Autobiographique* [O Pacto Autobiográfico]. Mas qual a diferença entre autobiografia e autoficção, duas terminologias já muito utilizadas, porém ainda recentes e passíveis de confusão? O termo autobiografia, segundo Lejeune, é uma “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a

história de sua personalidade” (2014: 16). Sendo assim, a autobiografia corresponde a um trato com o leitor, que presumirá que as palavras que ele lê definem o sujeito que as escreveu.

Philippe Lejeune chamou esse trato de “pacto autobiográfico” (2014: 30). O primeiro critério fundamental para validar um texto como autobiográfico é o princípio de identidade, em que autor, narrador e personagem principal são a mesma pessoa e possuem o mesmo nome (2014: 18). Há outro critério igualmente importante para configurar uma autobiografia: cumprir com o princípio da semelhança, ou o que o professor francês chamou de “pacto referencial” (idem: 43). Lejeune afirma que tanto a autobiografia quanto a biografia “são textos referenciais” (ibidem), uma vez que apresentam fatos, não sendo passíveis de dúvida, pois, contrário ao emprego da ficção, o pacto tem o compromisso de honrar a assinatura do autor (idem: 30). Desse modo, o objetivo da autobiografia “não é a simples verossimilhança, mas a semelhança com o verdadeiro. Não é o ‘efeito do real’, mas a imagem do real” (idem: 43). Desse modo, o que Lejeune propõe é afastar a autobiografia do romance, ou seja, da ficção.

Em *Le Pacte Autobiographique*, foi exposto o seguinte sistema, utilizado para definir o gênero autobiográfico e criar uma norma, a fim de facilitar a visualização e compreensão do termo:

Nome do personagem → Pacto ↓	≠ nome do autor	= 0	= nome do autor
Romanesco	1 a <u>romance</u>	2 a <u>romance</u>	
= 0	1 b <u>romance</u>	2 b <u>indeterminado</u>	3 a <u>autobiografia</u>
Autobiográfico		2 c <u>autobiografia</u>	3 b <u>autobiografia</u>

*Figura 1.* Quadro apresentado por Lejeune para facilitar a compreensão do termo autobiografia. (LEJEUNE, 2014: 33)

No quadro apresentado anteriormente, há uma grade com nove combinações possíveis para perceber como a relação entre nome do autor e nome do personagem em uma história podem definir o gênero do texto. Por exemplo, em *2c* e *3b*, ambos são considerados autobiografia, uma vez que ou “o personagem não tem nome na narrativa, mas o autor declarou-se explicitamente idêntico ao narrador” (LEJEUNE, 2014: 35), ou, desde o título, o nome do autor condiz com o da personagem. Por outro lado, em *1a* e *1b* são considerados romances, pois em ambos os casos o nome do autor não condiz com o da personagem. No entanto, na terceira grade, a casa que uniria o pacto romanesco com a igualdade entre os nomes do autor e da personagem, por exemplo, Lejeune deixou-o em branco e chamou-o de “casa cega” (idem: 37), uma vez que, apesar de não descartar a hipótese de haver um romance em que é dado ao protagonista o mesmo nome do autor, nenhum exemplo que justificasse o seu preenchimento veio-lhe à mente (ibidem) e por isso a casa ficou vazia.

Porém, a “casa cega” de Lejeune fez com que críticos se sentissem provocados a encontrar um equivalente para aquele espaço vazio. Um deles foi o filósofo Serge Doubrovsky, que respondeu a Lejeune na capa de seu livro *Fils*, de 1977, defendendo a legitimidade de um autor aventurar-se a dividir com o mundo uma história própria fora dos padrões romanescos:

*Autobiografia? Não, é um privilégio reservado aos importantes do mundo, no crepúsculo de suas vidas, e em um belo estilo. Ficção, de acontecimentos e de fatos estritamente reais; se quisermos, autoficção, por ter confiado a linguagem de uma aventura a uma aventura da linguagem, fora do bom senso e fora da sintaxe do romance, tradicional ou novo. Encontros, fios de palavras, aliteraões, assonâncias, dissonâncias, escrita anterior ou posterior à literatura, concreta, como se diz em música. Ou ainda, autofricção, pacientemente onanista, que espera agora partilhar seu prazer.*<sup>7</sup> (DOUBROVSKY, 1977: capa)

---

<sup>7</sup> Tradução livre de Guilherme Hinz.

Ao ironizar a ideia de formalizar e elitizar os gêneros, Doubrovsky provocou seus leitores a encararem seu livro como uma ficção de acontecimentos e de fatos estritamente reais, desenvolvendo, assim, o conceito de autoficção. O termo amplia as possibilidades do gênero, ao estabelecer uma linha tênue entre ficção e realidade, de modo que tanto autobiografia, quanto autoficção não fiquem precisamente definidos, visto que, conforme afirma o filósofo, “a narrativa de si é sempre modelagem, roteirização romanesca da própria vida” (DOUBROVSKY, 2014: 124), ou seja, até mesmo a própria autobiografia, segundo ele, não deixa de ser uma ficção de si.

Importa ressaltar que o próprio criador do pacto autobiográfico repensou a definição rigorosa dos termos e assumiu seu gosto pela hibridez de gêneros, afirmando posteriormente que essa linha fronteiriça, além de ser muito frequentada pelos artistas, é também muito viva e potente para a criatividade (LEJEUNE, 2002: 46). Ademais, Philippe Lejeune também reconheceu a subjetividade da verdade, deixando de definir a autobiografia como uma reprodução da realidade, uma vez que “um autobiógrafo não é alguém que diz a verdade sobre a sua vida, mas alguém que diz que diz a verdade” (2002: 38). Portanto, é possível verificar que a própria criação autobiográfica já está ligada à ideia de ficção, porque as histórias contadas são constantes recriações da memória de quem conta, que sofrem interferência de diversos elementos internos e externos, tornando, assim, cada experiência única e irreproduzível ou irrepresentável, como bem defende Doubrovsky:

*Nenhuma memória é completa ou fiável. As lembranças são histórias que contamos a nós mesmos, nas quais se misturam, sabemos bem disso hoje, falsas lembranças, lembranças encobridoras, lembranças truncadas ou remanejadas segundo as necessidades da causa. Toda autobiografia, qualquer que seja sua ‘sinceridade’, seu desejo de ‘veracidade’, comporta sua parte de ficção.* (DOUBROVSKY, 2014: 122)

Assim sendo, é o próprio narrador quem seleciona, consciente ou inconscientemente, os recortes da história que pretende contar ou, ainda, é influenciado pela experiência do outro que compartilha sua história. Além disso, como afirma Nelson Guerreiro em seu artigo “Estás Onde? - reflexões sobre autobiografia e autoficção nas práticas artísticas contemporâneas”, constantemente o homem projeta imagens de si mesmo, contudo, dificilmente essa imagem estará de acordo com a percepção dos demais, pois “geralmente elas são distorções selectivas da verdade” (2011: 125). Pode-se dizer, então, que a autobiografia é ela própria uma projeção da realidade, que se apresenta como material polido e pronto para a recepção do público em geral, enquanto a autoficção utilizará o material autobiográfico de maneira bruta, a fim de moldá-lo e torná-lo um novo material. À vista disto, a autobiografia é uma reconstrução da realidade, enquanto a autoficção é uma reconstrução da reconstrução da realidade.

## 1.2 Real x ficcional

*Theatre and performance that engages the real participates in the larger cultural obsession with capturing the “real” for consumption even as what we understand as real is continually revised and reinvented.* (MARTIN, 2010: 01)

Levando em conta que a autoficção é um jogo de manipulação da realidade, bem como a estrutura da arte da *performance* (COHEN, 2002: 119), pode-se dizer que o gênero compreende uma esfera performativa quando levado ao palco. Conforme lembra Diana Klinger, o texto

autoficcional supõe uma dramatização do próprio “eu”, além de apresentar um sujeito duplo que é real enquanto é também fictício e é ator enquanto é também personagem (KLINGER, 2008: 25). A fim de esclarecer esta relação, Klinger apresenta uma analogia entre literatura e artes cênicas, sugerindo que há uma correspondência “entre o teatro tradicional e a ficção (...) e a arte da performance e a autoficção” (ibidem). Assim, faz-se importante revisitar a arte da *performance*, a fim de perceber sua ligação com a autoficção na cena contemporânea.

A *performance art* é um gênero integrante de um importante movimento artístico criado no século XX: a *live art*. Tal gênero tinha como premissa olhar a arte de uma maneira mais próxima e direta com a vida e buscava valorizar o natural e o espontâneo. A *live art* retirou a arte de sua condição sacra, enquanto ritualizou ações cotidianas e trouxe à vista do espectador/observador o comum, o desuniforme, o vivo, o que não é pensado como belo. No teatro, esse contato com a *live art* só se deu nos anos 60, com o surgimento do *happening* e de grupos experimentais como o Living Theatre e o La Mamma, como lembra Renato Cohen (2002: 43). Após o surgimento de movimentos de vanguarda, como o movimento Futurista, o movimento Dada, o movimento Surrealista, surgiu o *happening* que, segundo Cohen, é uma “vanguarda catalisadora” (idem: 44), ou seja, um movimento que incorpora diversas formas de arte, como artes plásticas, teatro, música, dança e *art collage*. Porém, tal vanguarda foi moldada ao longo dos anos e cresceu enquanto movimento artístico, transformando-se na *performance* que conhecemos hoje:

*É importante ressaltar que, em termos de radicalidade, o happening é o momento maior, e que na passagem do happening, dos anos 60, para a performance, dos anos 70, há um retrocesso em relação à quebra com as convenções, havendo um ganho, em contrapartida, de esteticidade. (COHEN, 2002: nota 7, p. 40)*

O ganho de esteticidade, referido por Cohen, pode ser atribuído ao amadurecimento do movimento e sua devida expansão, o que fez com que a *performance art* fosse amplamente

difundida e pensada de diversas maneiras. A necessidade de se refletir acerca do que está a ser realizado faz com que os artistas desafiem as possibilidades estéticas e afetivas da cena. Um dos aspectos investigados pelos *performers* é justamente o limite entre realidade e ficção. Na esfera social, esse conceito estético, que repensa o que é o real e o que é o ficcional, proporciona ao público uma possibilidade de reflexão bastante importante, uma vez que a superexposição da imagem e a espetacularização do banal torna as populações cada vez mais alienadas. Importa, portanto, mencionar Guy Debord e seu pensamento acerca da “sociedade do espetáculo”:

*A realidade considerada parcialmente reflete em sua própria unidade geral um pseudo mundo à parte, objeto de pura contemplação. A especialização das imagens do mundo acaba numa imagem autonomizada, onde o mentiroso mente a si próprio. O espetáculo em geral, como inversão concreta da vida, é o movimento autônomo do não-vivo. (DEBORD, 2003: 14)*

Ao pensar a sociedade dessa maneira, é possível afirmar que as experiências artísticas que promovem uma reflexão acerca do real abrem espaço para uma investigação ética e estética, que revisita os conceitos de real e ficcional e dão espaço ao espectador para que ele fique na dúvida e, assim, desenvolva suas próprias ligações entre verdade e mentira. Em tempos em que os *reality shows* imperam nas casas e as pessoas encontram-se “totalmente vacinadas”, Christoph Schlingensiefel salienta que “as sociedades são grandes esculturas, moldadas a partir dos materiais que são afectos” (2000: 6). Desse modo, tais afectos são essenciais para a boa prática do teatro contemporâneo, mais precisamente da *performance art*, uma vez que o artista ali em cena elimina as fronteiras existentes, inclusive entre palco e plateia, podendo regular e reduzir distâncias, além de ser uma grande transformadora social, como afirma Tania Alice Feix:



*Interdisciplinar, transformadora, transgressiva, a performance, além de se cunhar como linguagem artística, apresenta-se, mais do que como uma disciplina artística, como uma indisciplina que amplia fronteiras, abre horizontes, rompendo com códigos representacionais preestabelecidos, afirmando-se como linguagem artística independente, não comercial e não comercializável, gerando consciência política e fomentando desejos de transformação social. (FEIX, 2014: 36)*

Conclui-se, então, que a *performance art* contém em si grande potencialidade artística, estética e modificadora, além de possibilitar diversas vertentes de pesquisa. Ainda no campo autoficcional, por exemplo, surge o que será chamado de biodrama, expressão criada por Vivi Tellas, na Argentina. O biodrama, que está na esfera do estudo do teatro-documental, é mais uma vertente do teatro contemporâneo que, conforme esclarece Davi Giordano, possibilita a investigação e criação cênica a partir de materiais autobiográficos, sendo eles testemunhos ou confissões (2013: 11). Um aspecto interessante do biodrama é o seu formato de criação, que parte do princípio de que todo o ser humano tem algo para contar e, ao levar essas histórias para a cena, é possível poetizar esses momentos simples. Desse modo, o biodrama busca suas inspirações não só nas histórias pessoais dos artistas como também nas situações comuns a todos, como afirma Giordano:

*O artista começa a direcionar a sua visão para a rua, para as pessoas e para as situações cotidianas, porque as suas circunstâncias externas lhe podem servir como material e estímulo de criação. Estar em contato com o biodrama é experimentar uma tensão dos limites entre a vida e a arte. Isso nos faz entender que mais do que uma prática de investigação, o biodrama é uma forma de pensar sobre a vida e sua relação mútua com a arte. (GIORDANO, 2013: 3-4)*

A partir desse redirecionamento de olhar, o espaço do teatro ganha potência por se tornar um lugar vivo, em que ao partilhar com a comunidade uma “representação autobiográfica e

documentação cênica” (idem: 4), o artista possibilita que o espectador reflita sobre suas próprias histórias, tornando-se membro integrante daquele evento e tendo, ao mesmo tempo, uma experiência única e coletiva acerca do real. Ao fazer uso das suas próprias histórias, os artistas que desenvolvem um trabalho autoficcional propõem uma discussão acerca dos limites entre o que é o público o privado, além de fazerem refletir sobre o modo como o homem se coloca no mundo e o percebe, como aponta Nelson Guerreiro:

*Estes artistas expandem a nossa compreensão sobre aquilo que significa estar vivo hoje. Eles usam a arte para mostrar os modos complexos com que criamos histórias sobre nós próprios. Em suma, todos nos ajudam a compreender o mundo em que vivemos. (GUERREIRO, 2011: 129)*

Ao colocar em cena pequenos rituais cotidianos, parece que a vida é atirada ao palco diante do espectador, de modo a tirá-lo do seu lugar meramente observativo. Em cena, o ator que se expressa principalmente a partir de elementos autobiográficos e afasta-se cada vez mais da antiga organização teatral calcada na dramaturgia clássica, cria uma rica rede de impulsos que convida o espectador a participar dessa experiência.

Uma vez compreendida a expressão autoficção, observar-se-á de que maneira o termo é aplicado no teatro contemporâneo e o modo como este foi gerido na criação de *Abstinência de Purpurina*. No início do processo de desenvolvimento da peça, o primeiro parágrafo escrito por Cátia Faísco revelou a identidade da *performer* e informou o público que a mesma seria agente de uma personagem, que contaria as histórias da própria atriz: “Me chamo Roberta, mas, na verdade, aqui vocês vão me conhecer como Paloma. A Paloma é uma personagem de autoficção que criei para vocês. Paloma contará a minha história” (FAÍSCO, 2017: bloco 4). Ao esclarecer a dinâmica do espetáculo, é dada ao público uma imagem dupla da atriz, ou seja, que, em um mesmo corpo, habitam informações reais e ficcionais. Hans-Thies Lehmann afirma que os *performers*, que porventura devam repetir as mesmas ações diariamente, recusam-se a ser o

“duplo de uma personagem”, uma vez que vão para o palco “como intérpretes de si mesmos”, utilizando sua própria presença como material base para a estética do espetáculo (2017: 203). Em *Abstinência de Purpurina*, o que interessa é justamente o duplo, entre uma atriz que se representa a si mesma e uma outra e que cria e recria suas próprias vivências em palco, com o objetivo de despistar o público sobre suas verdadeiras histórias. Portanto, é importante ressaltar que, mesmo que as fronteiras sejam turvas, toda e qualquer representação teatral se dá a partir do encontro entre o real e o ficcional, conforme lembra Erika Fischer-Lichte (2013: 17). Consequentemente, o que se faz no espetáculo é fundir essas duas características no corpo da atriz, não deixando de utilizar a presença da *performer* como material real, estimulando a dupla presença atriz-personagem, regulando a atenção do espectador, que ora é fixada sobre o corpo real da *performer*, ora sobre a figura dramática.

A instabilidade e a oscilação do olhar são próprias do teatro contemporâneo e proporcionam a alternância e a estimulação de percepções do espectador, avaliando a individualidade de cada um e permitindo que haja mais de um tipo de compreensão e assimilação da *performance*. Tal regulação pode ser provocada a partir da dramaturgia cênica, sem ignorar, como é claro, a individualidade de cada espectador, que gere sua própria percepção a partir de suas vivências, apropriando-se do espetáculo de diferentes maneiras.

Conforme afirma Philippe Lejeune, é importante que no discurso oral a pessoa que está com a palavra volte a dizer ao público seu nome próprio, pois “a presença física não é suficiente para o enunciador: só existe presença plena pela denominação” (2014:26). No texto de Cátia Faísco, o retorno ao nome ora da personagem Paloma, ora da atriz Roberta é parte do jogo, reafirmando a dupla presença em cena. No bloco 11, por exemplo, em que é proferida a “Breve Carta aos Leões”, o texto é dito na terceira pessoa: “Paloma morreu (...) Paloma tinha medo (...) Paloma estava nua” (FAÍSCO, 2017: bloco 11). Como opção cênica, decidiu-se finalizar o texto na primeira pessoa e, então, a *performer*, trocando o seu discurso no meio do texto, diz: “Paloma pede o celular para o homem de bigode, ele me entrega, eu ligo pro Fernando, eu sinto o medo na voz dele”.

O que se propôs ao espectador de *Abstinência de Purpurina* foi que ele entrasse em um jogo duplo de percepção, no qual ora ele acederia ao espetáculo, ora veria seu pensamento fluido ser interrompido por associações diversas e desconexas do contexto do espetáculo ou, ainda, por questionamentos acerca da veracidade dos fatos levados à cena. Ou seja, o espectador ver-se-ia dentro e fora do fenômeno teatral, dando-se conta da duplicidade cênica entre real e ficcional. Esse estado, em que as fronteiras entre o real e o ficcional esbatem-se, é chamado por Fischer-Lichte de “estado de liminaridade”, condição essa que “desestabiliza não apenas uma ordem de percepção, mas – ainda mais importante – o eu” (2013: 31). Assim, é estabelecida uma nova forma de compreender a experiência estética, ancorada na justaposição entre o real e o ficcional.

Carol Martin afirma que o teatro emergente do real aborda diretamente a condição global de epistemologias conturbadas sobre verdade, autenticidade e realidade (2010: 01). Desse modo, é possível dizer que as experiências artísticas que promovem uma reflexão acerca do real abrem espaço para investigações éticas e estéticas. Este é então o ponto de partida desse tipo de teatro, conforme apresenta Martin:

*Apesar da afirmação pós-moderna de que a verdade não é totalmente verificável, a maioria das pessoas vive guiada por convicções sobre o que elas acreditam ser verdade. É este mundo - o mundo em que a verdade é defendida, mesmo quando experimentamos nossa incapacidade de conhecê-la com absoluta finalidade - que o teatro do real tenta encenar.*<sup>8</sup> (MARTIN, 2010: 03-04)

O embate entre a necessidade de nutrir crenças acerca do que é a verdade e a incapacidade de conhecê-la de forma absoluta é apresentado como provocação ao público de *Abstinência de Purpurina* até ao último texto dito pela *performer*, que, ao finalizar o espetáculo, relembra ao

---

<sup>8</sup> Tradução livre da minha autoria.

público que a *performance* é uma autoficção e propõe a seguinte reflexão: “haverá fatos que poderão não ser reais, mas não terão forma de os comprovar. Aí, a minha pergunta para vocês é: será que conseguem conviver com isso?” (FAÍSCO, 2017: bloco 12). Mais uma vez a dúvida paira no ar e o público é convidado a levá-la consigo para casa.

Essa remodelação do teatro do real, em que a indecidibilidade está no centro da questão, é explicada por Hans-Thies Lehmann, que acredita que o teatro contemporâneo colocou a realidade em pé de igualdade com o ficcional ao jogar com as co-presenças em cena entre “representação e presença, jogo mimético e *performance*, representado e processo de representação”, tornando a experiência teatral “auto-reflexiva” (2017: 145), uma vez que provoca no público um espelhamento do que ocorre no palco (idem: 147). Desse modo, ao serem colocados em cena elementos que confundem o espectador em relação ao que é ficção ou realidade, levando-o, conforme afirma Lehmann, a interrogar-se sobre a veracidade ou ficcionalidade do que é posto em cena (ibidem), a experiência estética desfrutada pelo público torna-se bastante potente.

Ao manipular a realidade e teatralizar histórias verídicas, misturando-as com ficção, novas possibilidades de percepções são abertas, tornando possível “buscar na poética teatral a potencialidade metafórica da própria vida” (GIORDANO, 2013: 10). Em *Abstinência de Purpurina*, o jogo duplo real-ficcional explorou, justamente, as possibilidades de potencializar capítulos simples da vida ora da atriz (realidade), ora da personagem (ficção).

### 1.3 O processo de escrita - 1ª residência

*A memória desempenha um papel extremamente importante no processo artístico. Cada vez que se monta uma peça, está-se dando corpo a uma memória. Os seres humanos são estimulados a contar histórias a partir da experiência de lembrar (...) O ato de expressar o que é lembrado constitui, de fato, segundo o filósofo Richard Rorty, um ato de 'redescricao'. Ao redescrever alguma coisa, novas verdades são criadas. (BOGART, 2011:36)*

A primeira fase do projeto foi a escrita do monólogo, que passou por diferentes processos até chegar à sua versão final. O formato da residência de escrita foi encontrado, utilizando-se o método de tentativa e erro, e mostrou ser a maneira mais eficaz de explorar o material autobiográfico. Antes de se ter encontrado tal formato, fizeram-se outras experiências que não se revelaram produtivas. Na primeira tentativa, algumas reuniões entre a dramaturga e a atriz foram realizadas, por meio de um sistema de entrevistas, com auxílio de um gravador para registro, a fim de captar, de modo preciso, os relatos pessoais da atriz. Foi possível verificar, dessa maneira, que a presença do objeto bloqueava a espontaneidade da *performer*, tornando suas palavras calculadas e, por sua vez, desinteressantes como objeto de criação artística.

Observou-se, então, que seria necessário explorar um outro método para a coleta dessas informações. Com o intuito de produzir material suficiente para a escrita do texto, foi estabelecido um novo formato de comunicação, mediante o qual a atriz deveria escrever diariamente alguma memória. No entanto, todas as vezes em que a atriz o fazia, as histórias vinham selecionadas, escolhidas e polidas. Silvio Da-Rin explica que as pessoas, diante de uma câmara, por exemplo, criam uma dimensão de si mesmas que não poderia existir sem ela, uma

“dimensão a um só tempo real e imaginária” uma vez que “[as pessoas] deixam transpirar em suas palavras e atos um certo ‘coeficiente de irreabilidade’ que confere ao documento uma auréola de ficção” (2004: 157-158). O mesmo ocorre com o uso de um gravador ou de outro objeto que imponha à pessoa que conta sua história uma certa pressão acerca do que é dito.

Vale ressaltar que não seria de todo ruim submeter a escrita do texto a esse “coeficiente de irreabilidade” (ibidem), uma vez que o tema central da pesquisa é a autoficção. Do mesmo modo, seria ingênuo afirmar que, sem tais ferramentas, tornar-se-ia possível absorver um nível superior de realidade nas histórias contadas, pois, como já foi referido no capítulo anterior, as memórias, ao serem trazidas ao presente, são submetidas a filtros que estão condicionados pelas imaginações, emoções e criatividade. No entanto, tornou-se necessário, naquele primeiro momento da pesquisa, investigar, de modo espontâneo, os recortes de memória da atriz, com a tentativa de não definir as histórias a serem trabalhadas, pois, conforme afirma Lejeune, “definir é excluir, quando as distinções estão ligadas a um ato de escolha (...) implica uma hierarquização de valores” (2003: 45). A hierarquização de valores, ou seja, a escolha dos melhores recortes das histórias contadas a serem usados para a escrita do texto, só ocorreria em um momento mais adiante, em que a ficção viria a ser incluída e cruzada com a realidade, de modo consciente, ora pela atriz, ora pela dramaturga.

Dessa forma, observou-se que seria necessário criar uma situação que promovesse uma maior descontração para obter resultados mais promissores. Realizou-se, então, uma residência de escrita, em Ílhavo, em julho de 2017, quando dramaturga e atriz dividiram a rotina de uma casa durante cinco dias em uma imersão artística. A partir de interpelações guiadas pela dramaturga, a atriz deveria responder o que lhe viesse à mente, enquanto a dramaturga selecionava pequenos recortes do que a atriz dizia, criando uma costura entre os fragmentos do texto improvisado. Resta claro a não pretensão do texto em ser fidedigno às histórias relatadas, uma vez que as palavras da atriz eram assimiladas de modo independente pela dramaturga, levando-se em consideração que as histórias contadas pelo outro não são de todo percebidas do mesmo modo por quem as escuta, como explica Leydesdorff:

*As palavras ditas pelo outro podem ter significado simbólico bem diferente e podem representar sentimentos muito diversos daqueles que pensamos que elas transmitem. As experiências da outra pessoa entrelaçam-se com as nossas durante a entrevista. Olhamos o outro, mas a impressão que absorvemos é, em parte, trabalho da nossa imaginação (...) Não somos a mesma pessoa que aquela que entrevistamos, nem temos o mesmo background. (LEYDESDORFF, 2000:73-74)*

Ao tomar consciência disso, iniciou-se o processo de escrita do texto, a partir de um “ato de imaginação e negociação criativa” (idem: 75), no qual a atriz expressou da maneira mais espontânea possível suas respostas, enquanto a dramaturga manipulou, a partir do próprio filtro de sua imaginação, as informações recebidas, transformando-as em material dramático. Carol Martin afirma que o trabalho de editar, organizar e apresentar os materiais documentais (em *Abstinência de Purpurina*, as histórias da atriz) é onde o processo criativo é realizado (2010: 17). Desse modo, criar uma *performance* a partir de tal material, “pode tanto colocar em primeiro plano quanto problematizar o não-ficcional” (ibidem). No caso do espetáculo do Coletivo Casa, o não-ficcional esteve em primeiro plano e foi problematizado ao longo de toda a *performance*.

Para além dos momentos em que a atriz foi interpelada pela dramaturga, muitos dos diálogos que as duas tiveram ao longo dos dias também foram aproveitados para a realização da dramaturgia da peça. A partir de expressões ditas pela atriz ou recortes de comentários por ela feitos, a dramaturga pôde apropriar-se do modo de falar da atriz, uma vez que, para potencializar essa dubiedade realidade-ficção, buscou-se imprimir no texto características da fala da personagem que fossem equiparadas à forma de falar da atriz, incluindo tanto o vocabulário recorrente, quanto a sua melodia. Foi, então, no contexto da residência de escrita, em que dramaturga e atriz estavam imersas no trabalho de escrita do texto, que a dramaturga pôde apreender tais características, que se mostraram indispensáveis na construção da peça. Vale destacar que, apesar de Cátia Faísco ser portuguesa, todo o texto foi elaborado em português do Brasil, consoante a língua da atriz. Contudo, houve um cuidado para que o texto fosse perceptível para o público português, de modo a adaptar, sempre que necessário, palavras



específicas ou frases inteiras, a fim de clarificar o que era dito, ou explicar, dentro da própria cena, tais contextos culturais. No bloco 1, por exemplo, a atriz diz, em dado momento, “eles pagam 370 reais por um vestidinho básico” e na sequência faz a conversão para euros, para facilitar a assimilação da fala.

Para que se chegasse à versão final do texto, que seria utilizada para iniciar o processo de ensaio, o texto foi revisto algumas vezes, a fim de que essa hibridez entre o português de Portugal e o português do Brasil fosse devidamente estruturada. A dramaturga, então, enviava excertos de texto à atriz que, por sua vez, lia-os e comentava-os com indicações relativas à coerência do texto com a fala de uma brasileira, bem como à facilidade em pronunciar com espontaneidade certas palavras ou não. Para além disso, toda a comunicação das duas ao longo do processo de escrita foi realizado por áudios, através do aplicativo *Whatsapp*, para que a dramaturga se mantivesse em contato com o ritmo de fala da atriz, o que foi muito útil para que o texto seguisse um ritmo de fala que correspondesse com o da *performer* até o fim da escrita. Algumas tarefas também foram solicitadas à atriz durante o período de construção de texto, para que a dramaturga se alimentasse, constantemente, de novos estímulos. Assim foi o caso da criação do texto “Breve Carta aos Leões”, integrante do bloco 12, último bloco do espetáculo. Quase ao final da escrita de *Abstinência de Purpurina*, a dramaturga pediu que a *performer* discorresse sobre todos os seus medos e, a partir deles, a atriz desenvolveu o final da peça.

Ao longo do processo de escrita, a dramaturga teve liberdade total para moldar as histórias contadas pela atriz e costurá-las com ficções, de modo a não deixar óbvio onde estariam os pontos reais ou ficcionais. O trabalho minucioso de Cátia Faísco fez com que o texto chegasse à sala de ensaio muito poroso, ou seja, com inúmeras possibilidades de ser trabalhado, uma vez que trouxe, de modo muito direto, questões simples, porém colocadas de forma íntima e pessoal. Assim, o texto de *Abstinência de Purpurina* deu ao coletivo todos os impulsos criativos para que se criasse um espetáculo capaz de comunicar com seu público, confirmando o que é dito sobre autoficção por Tania Alice Feix:

*O íntimo da autoficção, elaborada a partir de memórias corporais e afetivas, ativa então uma memória social mais ampla, que por sua vez potencializa a capacidade de afetação do gesto artístico, inscrevendo-o no campo do "ativismo", diluição das fronteiras entre arte e manifestação social. (FEIX, 2012:1)*

Pôde-se, então, avançar para a sala de ensaio, utilizando o texto não como um roteiro que fecharia a estrutura do espetáculo, mas como um impulsionador de ideias, que fariam com que *Abstinência de Purpurina* estivesse no campo do “ativismo”, proposto por Feix.

## 2. Criação coletiva

*Um coletivo recém constituído tem portanto imenso potencial, uma vez que tudo é novo e descontínuo. Justamente por isso o campo de possibilidades se apresenta vasto e nebuloso, uma vez que ainda não existe uma definição sobre ele mesmo, não existe memória acumulada. O risco aqui é infinitamente maior. (TROTТА, 2015: 03)*

Optar por uma criação coletiva foi também decidir por um trabalho mais plural. Ao desenvolver o espetáculo *Abstinência de Purpurina*, observou-se o caráter multifacetado dos membros do Coletivo Casa e, em razão disso, constatou-se que essa característica *sui generis* poderia ampliar as possibilidades artísticas e estéticas do projeto. Com efeito, integram o grupo três mulheres e um homem, com idades variadas, duas nacionalidades diferentes e cada um com experiências distintas na área do teatro: Cátia Faísco é dramaturga, dramaturgista e produtora cultural, Cidália Carvalho é atriz e produtora executiva, Henrique Margarido é cenógrafo e encenador e Roberta Preussler é atriz e encenadora. Diante dessa variedade cultural, profissional e de experiências de vida, verificou-se que a criação de *Abstinência de Purpurina* poderia espelhar-se na pluralidade do coletivo, transformando a *performance* em uma experiência artística mais polivalente.

Partindo dessa premissa, compreendeu-se que o trabalho a ser realizado deveria dar atenção a esse fator, uma vez que, por se tratar de um monólogo autoficcional, havia uma tendência para fechar ideias muito precocemente e limitar a cena ao jogo de verdade e mentira. Notou-se que, para atingir o que se vislumbrava para o resultado final, o processo exigiria experimentação, disponibilidade e despojamento. Ou seja, para que *Abstinência de Purpurina* fosse recheada de

*nuances*, contradições e diálogos com o público, era necessário fazer um intenso trabalho criativo envolvendo alterações de ritmo e de registro físico, como também o reconhecimento da alteridade. A encenação em coletivo mostrou-se a forma mais eficiente para alcançar esse objetivo.

Trabalhos que se organizam de forma horizontal e estabelecem uma relação não hierárquica, tanto em relação aos componentes do grupo, quanto em relação aos elementos a serem utilizados na *performance*, são cada vez mais recorrentes desde o século XX. As companhias que levam ao palco um caráter experimental, sem a utilização de um criador único exploram as variedades e potencialidades estéticas e criativas da cena. Contudo, há pluralidade nas formas de o fazer que ainda apresentam fronteiras turvas no que diz respeito às suas definições, como é o caso do *devising*, que, segundo Alexander Kelly, “trata-se de uma forma reactiva de trabalhar, que acolhe os contributos de toda a equipa criativa. E também acolhe a sorte: o acidente, o acaso, o inesperado ou o imprevisível” (KELLY, 2004: 69). Já o processo colaborativo, como apresenta Adélia Nicolete, apesar de realizar a sua dramaturgia partindo de improvisações e proposições de todos os artistas, “requer, desde o início, alguém responsável pela assinatura de um texto, em pé de igualdade com os responsáveis pela direção, interpretação e outros setores da produção” (NICOLETE, 2002 :321). Outra forma de se trabalhar é a criação coletiva, cujo processo não é assinado por um único artista, mas por todo o grupo, que segundo Nicolete, “propõe encaminhamentos, soluções, modificações – a partir de um tema ou tendo o tema definido no decorrer das pesquisas” (NICOLETE, 2002 :319).

Diante de tais processos, os integrantes do Casa optaram por definir o formato de trabalho de *Abstinência e Purpurina* como uma criação coletiva, por observarem que o termo estava mais de acordo como o trabalho desenvolvido. A criação coletiva é realizada em grupo e todos os participantes são igualmente responsáveis pelas proposições e decisões tomadas, bem como pelo resultado final apresentado. No teatro, essa denominação ganhou força entre os anos 60 e 70, com grupos como o Living Theatre<sup>9</sup>, que buscavam romper com convenções estabelecidas nas

---

<sup>9</sup> Fundado em 1947, em Nova Iorque, por Judith Malina, alemã que havia sido estudante de Erwin Piscator, e Julian Beck, um pintor expressionista americano. O grupo, existente até hoje, quebrou paradigmas do teatro convencional da altura e foi um dos pioneiros do trabalho de criação coletiva. Apesar de ter sido formado nos Estados Unidos,

artes performativas da altura e desenvolver novos formatos de criação coletiva, como a realização de uma “encenação não convencional do drama poético”<sup>10</sup>. De acordo com Cristina Sanches Ribeiro, o Living Theatre buscava, na época, “exercitar as práticas advindas do anarquismo libertário, onde o coletivo detém o poder partilhado sobre suas escolhas nos trabalhos” (2016: 62).

No entanto, esse tipo de trabalho já vinha sendo desenvolvido por Erwin Piscator, no início do século XX, na Alemanha. Ele criou um formato de processo coletivo, em que desenvolvia e preparava seus projetos em laboratório, onde todos participavam ativamente das decisões e dos percursos da criação. Piscator, assim, estimulou a horizontalidade das proposições na composição cênica e promoveu a experimentação de todos, nas mais diversas áreas do teatro, revolucionando inteiramente, segundo ele, a montagem do palco (PISCATOR, 1968: 06). Essa investigação inovadora e democrática do teatro foi relatada em seu livro *Das Politische Theater* [O Teatro Político], publicado pela primeira vez em 1929, revelando os estímulos políticos que tal formato de trabalho visava aprofundar.

Interessa aqui destacar que aquilo que o encenador alemão observou há quase um século, ainda provoca efeitos semelhantes no que diz respeito à criação coletiva:

*Esse princípio de trabalho coletivo já prova hoje as suas grandes vantagens, para o alívio mental e físico do diretor artístico e do diretor geral. Assim como, numa máquina bem construída, as rodas se entrosam uma na outra, assim também nasce, de um teatro erguido sobre o nosso princípio, um modo de direção coletiva. (PISCATOR, 1968: 166)*

Para a realização de *Abstinência de Purpurina*, optou-se por não nomear um encenador, mesmo que em muitos trabalhos de criação coletiva haja essa figura. No entanto, o formato de

---

migrou para a Europa, onde percorreu o continente e desenvolveu seus primeiros trabalhos coletivos. Informações retiradas do site oficial da companhia: <<<http://www.livingtheatre.org/history>>>. Acesso em 04 de junho de 2018.

<sup>10</sup> Living Theatre: <<<http://www.livingtheatre.org/history>>>, ibidem.

engrenagem proposto por Piscator foi o utilizado no processo, uma vez que o grupo estava muito afinado no discurso acerca do espetáculo e também bastante disponível para a troca artística. Assim, cada membro tornou-se igualmente responsável pela concepção do espetáculo.

Apesar de a figura do encenador ser ramificada entre o coletivo, vale ressaltar que na criação do espetáculo não foram apagadas as funções comuns do teatro, pois todas lá estavam. O que se apagaram foram as linhas rígidas que as definiam. Resta claro que os conhecimentos prévios de cada integrante do grupo foram fundamentais e decisivos no que diz respeito à organização do trabalho, uma vez que se utilizou o que Antônio Araújo chama de “hierarquias momentâneas ou flutuantes” (2008: 56), em que algumas etapas do processo foram lideradas por determinado membro. Por exemplo, o estudo do texto foi feito em conjunto, mas guiado por Cátia Faísco, que domina a área da dramaturgia; a concepção do cenário surgiu da necessidade da cena, observada por todos, mas desenvolvida por Henrique Margarido, que é cenógrafo; por ser atriz, Cidália Carvalho realizou o acompanhamento nos ensaios com mais assiduidade, além de cuidar da organização das questões da produção; os treinamentos frequentemente eram propostos por Roberta Preussler, que tem mais experiência com os *viewpoints* e propunha exercícios que julgava necessários para o trabalho a ser realizado em cena a cada dia, como, por exemplo, um aquecimento mais enérgico em dias em que a cena pedia um corpo mais agitado, ou um treinamento mais denso, quando o bloco da peça a ser trabalhado levaria por esse caminho. Em dias em que o grupo precisaria de mais concentração e foco, eram realizados exercícios de ioga, guiados por Cátia.

O trabalho de criação coletiva adotado estimulou os participantes a assumirem uma postura proativa e propositiva, o que fez com que todos os fragmentos do espetáculo se tornassem um único objeto artístico pertencente a todos, o que confirma a necessidade de seguir, em um processo colaborativo, os procedimentos apontados por Antônio Araújo:

*Cada artista deve entender a obra em sua totalidade, ser parte dela, não se restringindo aos contornos de sua contribuição e de seu papel específico. O processo colaborativo requer uma conduta de criação profícua e dialógica, por exigir de cada artista, independentemente da função desempenhada, que se empenhe para ajudar os outros companheiros no momento de criação. (...) O exercício da criação se torna uma conduta de trabalho que impele o sujeito a ultrapassar os limites de sua função específica. (ARAÚJO, 2002: 122)*

A partir da conduta acima referida, foi estabelecido um diálogo entre os diversos campos da criação teatral, dando-se a ver as inúmeras possibilidades artísticas dos integrantes do Coletivo Casa.

No entanto, é necessário trazer à discussão o ponto de vista de Rosyane Trotta, que afirma que há uma parte relevante da criação que só diz respeito ao ator. Cabe a ele interiorizar e enraizar o que foi escolhido. Ela sugere ao ator um trabalho individual e profundo após as decisões serem tomadas coletivamente (2015: 06). Tal sugestão foi explorada e percebeu-se que esse trabalho individual não precisa, necessariamente, ser realizado em sala de ensaio, uma vez que não é só na repetição que se assimila os pormenores do processo. Assim, essa interiorização pessoal foi sendo feita ao longo dos meses de construção do espetáculo, através das proposições de composição trazidas pela atriz para os ensaios em coletivo bem como leituras e estudos do texto de *Abstinência de Purpurina*.

Apesar da interiorização do processo sugerida anteriormente e da estruturação cênica serem importantes no trabalho artístico, há também que ter em conta a função de se trabalhar com a flexibilização das decisões, como salienta Trotta:

*Nos processos criativos em que os elementos cênicos, incluindo o texto, permanecem provisórios, o jogo de construção e desconstrução se opera simultaneamente em todas as áreas, não havendo um elemento anteriormente acabado nem criações à margem do percurso coletivo. (TROTТА, 2006, 156)*

Com o intuito de conservar o jogo de cena fresco, tanto em relação ao espectador, como entre o coletivo, optou-se por deixar as marcações em aberto, o que foi fundamental para que se mantivesse um espírito de *work in progress* até a estreia de *Abstinência de Purpurina*. Ou seja, apesar de haver uma partitura configurada, um texto pronto e um cenário acertado, o grupo optou por uma flexibilidade em todos os campos da encenação, incluindo elementos do cenário que foram alterados até o último dia, como foi o caso do uso de uma vitrola, manipulada em cena pela atriz. Até então, esse objeto era inexistente na peça, tendo sido posto em cena no dia da estreia. Outro exemplo é o caso do próprio texto e da partitura física do espetáculo, que eram moldados junto às respostas e estímulos do público do dia, desafiando o coletivo a afinar-se ainda mais, uma vez que os integrantes não só acompanhavam da *régie* e operavam o som, a luz e as projeções de vídeo, como também interagiam ativamente no espetáculo quando acionados pela atriz, de modo ora marcado, ora improvisado. Tal escolha apresentou um caráter de risco para o coletivo, tornando o processo criativo responsabilidade de todos, mesmo quando a atriz estava sozinha em palco.



## 2.1 Residência artística - parte I

*Toda grande viagem começa com desorientação (...) Apaixonar-se é desorientador porque as fronteiras entre os novos amantes não estão estabelecidas (...) Para sermos tocados, temos de estar dispostos a não saber qual será a sensação do toque. Um grande acontecimento teatral é também desorientador porque as fronteiras entre quem está dando e quem está recebendo não são distintas. Um artista estimulante brinca com nossas expectativas e com nossa memória. Esse intercâmbio permite a interatividade viva da experiência artística. (BOGART, 2011: 75)*

Após a primeira versão finalizada do texto, realizou-se uma Residência artística, no Laboratório das Artes - Teatro da Vista Alegre, em parceria com o 23milhas<sup>11</sup>. Com o intuito de canalizar as pesquisas feitas em um espaço de imersão criativa, optou-se por dividir a experiência em dois momentos. A primeira fase foi em novembro de 2017, quando os quatro integrantes do coletivo e uma preparadora corporal se encontraram para o trabalho pela primeira vez e estabeleceram, juntos, os primeiros apontamentos para criação cênica. Além disso, desenvolveram um laboratório para afinar as escolhas ideológicas e estéticas da peça e aprofundar o conhecimento do grupo sobre autoficção. Já a segunda fase aconteceu em abril de 2018, a dois meses da estreia, com o objetivo de preparar e apresentar um ensaio aberto para a comunidade, a fim de perceber quais eram as etapas a desenvolver nos meses faltantes, além de travar um diálogo intercultural com o público. Aqui, dividir-se-ão os relatos em Residência - parte I e Residência - parte II<sup>12</sup>.

A Residência - parte I, que durou 5 dias, teve início a 13 de novembro de 2017. No primeiro encontro, realizou-se um trabalho de mesa, com a presença, apenas, da atriz e da dramaturga/dramaturgista. O objetivo era conhecer o texto e seus pormenores, explorar de que

---

<sup>11</sup> O 23milhas é um Projeto Cultural do município de Ílhavo. Mais informações disponíveis em: <<<https://www.23milhas.pt/#overview>>>.

<sup>12</sup> A descrição da Residência - parte II encontra-se no capítulo 2.4.

maneira ele reverberava no corpo e no espaço e observar o modo como o texto era dito pela atriz. Com o decorrer do trabalho, palavras, expressões e até frases inteiras foram alteradas para que houvesse mais conexão entre o texto e a forma de discurso da intérprete. Tal trabalho foi fundamental para que o texto fosse moldado, a fim de obedecer à decisão estética de parecer um discurso espontâneo e inédito, e não um texto ficcional. O texto, enquanto objeto que serviria à cena, deveria conter uma estrutura flexível, moldável, para que pudesse ser manipulado através de improvisações ao longo do processo, e até no próprio espetáculo. O processo também se mostrou fundamental para que, nos dias seguintes, o texto se tornasse um objeto mais familiar para a atriz, para ganhar maior maleabilidade e poder ser utilizado em exercícios, jogos e discussões.

No segundo dia de residência, juntou-se ao grupo Cidália Carvalho, atriz que acompanhou todo o processo de criação do espetáculo e esteve presente em todos os ensaios. Nesse dia, decidiu-se que, ao longo da preparação da peça, os aquecimentos, treinamentos e exercícios seriam executados por todos os membros presentes do coletivo, para que se estabelecesse uma estrutura de autoalimentação criativa, na qual todos os microprocessos da peça estariam amparados por uma rede de artistas. Mesmo porque, citando Eugenio Barba, se existe algo que caracteriza a maioria dos grupos, são os seus treinos diários, uma vez que “há uma clara sensação de que o treinamento é a semente escondida, da qual brota a planta com seus frutos visíveis, a *performance*”<sup>13</sup> (1979: 81). Para o Coletivo Casa, a *performance* não é feita só pelo ator, mas sim por todos que nela imprimem sua marca.

Com base nisso, a partir do segundo dia de residência, desenvolveu-se um treinamento em grupo para que o coletivo tivesse mentes e corpos afinados, com um foco comum no trabalho. Os aquecimentos visavam explorar a pulsação coletiva<sup>14</sup>, a presença cênica e a regulação de energia dos corpos no espaço, como também começar a criar um vocabulário corporal próprio para o espetáculo.

---

<sup>13</sup> Tradução livre da própria autoria.

<sup>14</sup> Por “pulsação coletiva” entende-se um esforço físico e energético realizado em grupo, com a finalidade de preparar os corpos para estarem em sintonia para o início do trabalho.

O primeiro deles foi *The Bridge of Winds*, exercício criado pela atriz dinamarquesa Iben Nagel Rasmussen, do Odin Teatret, que é descrito pelo Professor Gilberto Icle da seguinte maneira:

*Consiste num passo em ritmo ternário, com um acento forte e dois fracos, semelhante ao ritmo da valsa. No tempo forte, flexionam-se os joelhos, com o peso numa só perna e vai-se em direção ao chão. No segundo tempo (fraco), impulsiona-se o corpo para cima, com o pé que está sem o peso do corpo; e, no terceiro tempo, mantém-se o corpo em cima (...) Ela objetiva principalmente a busca da precisão das ações e a fluência da energia através da inversão da respiração (...) respiração binária num movimento ternário. (ICLE, 2002: 100-101)*

Tal treinamento, que dura em torno de trinta minutos, exige grande esforço físico e controle respiratório, regula os limites corporais dos participantes e desenvolve grande expansão de energia e seu direcionamento pelo espaço, permitindo um maior conhecimento das possibilidades do corpo e gerando uma atmosfera de cumplicidade no grupo, uma vez que a resistência de um integrante em relação à exaustão física é o que motiva a continuidade de todos. Os corpos dos participantes apresentam uma linha de impulsos vivos, definidos por Grotowski como “aqueles impulsos quase invisíveis, que tornam o ator irradiante, que fazem com que, mesmo sem falar, fale continuamente, não porque quer falar, mas porque é sempre vivo” (GROTOWSKI, 2007: 169). E foi o que o grupo sentiu ao término da dança: seus corpos estavam ativos e despertos para seguir com os exercícios que explorariam a criatividade e o trabalho em equipe.

A fim de investigar um vocabulário físico para o universo de *Abstinência de Purpurina*, elegeu-se a utilização de *viewpoints*, um treinamento para bailarinos e atores, criado pela coreógrafa Mary Overlie e profundamente desenvolvido pela encenadora Anne Bogart juntamente com a também encenadora Tina Landau. Ambas definem esse treinamento como “uma filosofia traduzida em uma técnica para: treinar *performers*; construir coletivos; criar movimentos para o palco (...) pontos de atenção que o *performer* ou criador faz uso quando

trabalha” (BOGART & LANDAU, 2017: 24-25). Os *viewpoints* trabalham com nove pontos de focos físicos de atenção, que são divididos em tempo - andamento, duração, resposta cinestésica e repetição, e espaço - forma, gesto, arquitetura, relação espacial e topografia. Dentro do treinamento, optou-se por aprofundar o exercício da raia: todos os participantes posicionam-se ao fundo da sala. Visualizam uma linha reta à sua frente, como uma raia de piscina. Eles devem mover-se apenas dentro da sua linha, para frente ou para trás. Inicialmente, os movimentos permitidos são andar, correr, pular, cair ou pausar. Eles movimentam-se sempre a partir da resposta cinestésica em relação aos outros participantes. No decorrer da atividade, são propostos novos estímulos que desafiam os integrantes a reelaborarem seus movimentos. Tais estímulos, no caso de um trabalho como este, sempre estabelecem referências ao espetáculo. A utilização deste treinamento teve grande impacto no trabalho, uma vez que preparou a atriz, apoiada por seus colegas, a desenvolver micropartituras físicas que seriam revisitadas ao longo de todo o processo.

Em seguida, com os corpos já aquecidos, foram feitas duas atividades motivadas pela vontade de jogar com o conceito de autoficção. O primeiro foi o Jogo da Mentira, exercício de improvisação, que será melhor explicado mais adiante. Já no segundo, os integrantes deveriam preparar uma lista com nove verdades e uma mentira sobre suas vidas. Feita a lista, deveriam contar em cena essas dez histórias aos colegas. Os colegas seriam desafiados a descobrir qual a história inventada e apontar os motivos pelos quais eles não achavam que a história era real. O objetivo, então, foi observar de que maneira as próprias histórias são contadas e quais as ferramentas utilizadas pelos atores para não revelar qual das histórias é a criada.

O impacto que esse exercício causou no grupo foi extremamente prazeroso, pois, a partir dele, foi possível perceber o tom narrativo que seria desenvolvido no espetáculo. A personagem contaria suas histórias, e seria necessário que essa linha sutil entre história relatada e história construída estivesse impressa ao longo do discurso cênico, a fim de potencializar o jogo autoficcional.

Com o desejo de aprofundar os pontos descobertos nos dois exercícios anteriores, foi proposto ao coletivo que elaborasse composições, baseadas na proposta de Bogart e Landau, no seguimento

dos *Viewpoints*, em que “os participantes criam pequenas peças reunindo o material bruto em uma forma repetível, teatral, comunicativa e dramática” (2017: 163), ou seja, utilizam as ideias brutas que têm sobre algo e materializam-nas em cena, a fim de visualizar um vocabulário comum ao grupo. As composições são uma espécie de “reservatório onde podemos extrair referências e ideias” (idem: 243). Para a criação das composições, os artistas deveriam incluir uma história própria, uma história do outro e uma história inventada. Esse formato de composição foi utilizado em outras tantas fases do projeto, sempre com o objetivo de levantar material para a elaboração do espetáculo.

No terceiro dia de residência, Henrique Margarido, responsável pela parte plástica do espetáculo, juntou-se ao grupo. Este novo colaborador trouxe algumas ideias já pré-concebidas sobre soluções de cenografia e figurino para serem discutidas pelo grupo, como a questão da tropicalidade. Ele questionou de que maneira a atriz, como brasileira, relacionava-se com a cultura e, sobretudo, com a música do seu país, além de todos os clichês relacionados com a imagem do “ser brasileiro”. Tais questionamentos foram debatidos e longamente experimentados em um espaço de improvisação onde a atriz foi convidada a explorar em cena o texto com as questões e os objetos trazidos por ele. Essa intervenção foi fundamental para traçar uma linha de pesquisa, em que se buscava, ao longo do processo, encontrar espaço para aquela discussão ou descartá-la sumariamente.

A vinda do Henrique Margarido também foi decisiva para o grupo se reconhecer como coletivo e optar por uma construção coletiva, em que todos dariam voz ao projeto, interferindo, em maior ou menor grau, em todos os âmbitos do espetáculo. Nesse dia, projetou-se de que maneira se avançaria com a criação artística de *Abstinência de Purpurina*.

Com a necessidade de perceber as demandas físicas que o espetáculo apresentaria, no quarto dia de residência, esteve presente a diretora de movimentos Ana Dora Borges, a quem foi incumbida a responsabilidade de identificar o tipo de trabalho físico a ser realizado, bem como a preparação corporal necessária para o desenvolvimento da *performance*. Era preciso encontrar a atitude corporal da personagem e mesclar com a atitude da atriz, que jogaria, justamente, com a ideia de

*não personagem*. O trabalho realizado com Ana Dora Borges foi de autodescoberta, no qual o texto, utilizado apenas como mais um objeto a ser trabalhado, traria estímulos para investigar como tais palavras reverberavam no corpo da atriz em matéria de produção de presença. Não se tratava de criar personagem, mas sim de potencializar as particularidades físicas que o próprio corpo da atriz, sem personagem, poderia apresentar na construção cênica. Exercícios que exploravam a exaustão física e a ideia de duplicidade, foram realizados. Algumas das perguntas lançadas pela coreógrafa como estímulo para o trabalho eram: “onde estou confortável com o meu corpo? Onde estou presente, iluminada? Quais as principais características que observo da personagem quando penso no texto? Onde começa a atriz e onde termina a personagem? Quem é a Paloma? Quem é a Roberta?”. A partir das respostas oferecidas, novos estímulos iam sendo lançados, para que a atriz experimentasse a ideia de haver duas personagens coabitando seu corpo, onde uma tenta suportar ou suprimir a outra<sup>15</sup>. Após observar de que maneira a atriz respondia a tais estímulos, a coreógrafa apontou caminhos para o desenvolvimento do trabalho a partir dali. Descobriu-se a importância de encontrar uma atitude confortável e potente para contar as histórias da peça e a necessidade de realizar aquecimentos de exaustão física, a fim de esvaziar o corpo antes de ir para a cena.

No último dia de residência, atriz e dramaturga/dramaturgista retornaram ao trabalho de mesa e realizaram um estudo dramaturgicamente aprofundado, com o intuito de esmiuçar cada fragmento do texto e observar suas funções e potencialidades. O texto foi dividido em blocos a serem trabalhados individualmente (num primeiro momento), o que facilitaria a construção de uma linha dramaturgica a ser desenvolvida. A divisão pode ser encontrada tanto na própria peça, no anexo 1, como na seguinte tabela:

---

<sup>15</sup> Anexo 2. Fotografia da Residência - parte I. Preparação corporal com Ana Dora Borges Laboratório das Artes - Teatro da Vista Alegre, Ílhavo, dia 16 de novembro de 2018.

Tabela 1. Divisão de blocos

Divisão da peça <i>Abstinência de Purpurina</i> por blocos	
Blocos	Resumo da ação
1	Atriz descreve sua frustração em relação à carreira de atriz e ao sistema no Rio de Janeiro.
2	Paloma revela que não pensou que seria atriz, porque não era <i>cool</i> como seus colegas.
3	Paloma sofre de distúrbio alimentar, contrai mononucleose e entra na geração <i>fitness</i> .
4	Roberta revela-se por trás de Paloma, explica a autoficção e adverte ao público da incerteza dos fatos.
5	Paloma fala com a mãe e lembra-se de uma história em que teve medo de estar sozinha.
6	Paloma discorre sobre a intolerância do bocejo em Portugal.
7	Paloma conta da sua relação com a vizinha e que mora no apartamento de uma defunta.
8	Paloma é pressionada na imigração por um policial do Serviço de Estrangeiros e Fronteiras.
9	Paloma divide com a dramaturga sua animação com a criação do espetáculo que estão a fazer.
10	Paloma confessa não querer falar sobre o nu, nem sobre o Brasil.
11	Paloma expõe todo o seu conhecimento acerca do nu em cena.
12	<i>Breve Carta aos Leões (morte)</i> - Paloma morreu.

A Residência - parte I foi de suma importância para o processo, uma vez que definiu os caminhos que deveriam ser percorridos para a construção de *Abstinência de Purpurina*, o calendário a ser seguido, a linha estética que seria explorada, mas, sobretudo, para que os integrantes se percebessem como coletivo e encontrassem o formato a ser trabalhado, descobrindo juntos o processo de criação coletiva.

## 2.2 Rotina de ensaios, escolhas e procedimentos adotados

*Todo o ato criativo implica num salto no vazio. O salto tem de ocorrer no momento certo e, no entanto, o momento para o salto nunca é predeterminado. No meio do salto, não há garantias. O salto pode muitas vezes provocar um enorme desconforto. O desconforto é um parceiro do ato criativo - um colaborador-chave. Se o seu trabalho não o deixa suficientemente desconfortável, é muito provável que ninguém venha a ser tocado por ele. (BOGART, 2011: 115)*

Após a Residência - parte I, o Coletivo Casa fez um recesso durante o mês de dezembro. A pausa foi fundamental para que o grupo pudesse assimilar as propostas levantadas em Ílhavo e munir-se de fôlego e de novas ideias para as usar no período mais desafiador do processo: a rotina de ensaios. Os trabalhos em conjunto foram retomados a 8 de janeiro de 2018, sendo realizados inicialmente no IFICT (Instituto de Formação, Investigação e Criação Teatral) e posteriormente no Polo Cultural das Gaivotas - Boavista, ambos em Lisboa. Como apenas Roberta Preussler reside na capital portuguesa, a agenda de ensaios foi desenvolvida de modo a contemplar os dias em que Cátia Faísco e/ou Cidália Carvalho estivessem nessa cidade. Aconteceram, em média, dois encontros por semana, número suficiente para que fosse desenvolvido um plano de trabalho, e impedisse que o excesso de repetição de cenas desgastasse ou engessasse<sup>16</sup> o processo, uma vez que o espetáculo exigiria, para além de treinamento, porosidade, a fim de gerar espaço para improvisação. Faz-se relevante apreciar a importância de conjugar espontaneidade e disciplina na prática cênica, uma vez que elas se fortalecem

---

<sup>16</sup> Entende-se por engessar o ato de enrijecer o processo criativo, tirando-lhe sua organicidade, que para Grotowski é a capacidade de “dinamizar um determinado fluxo de vida, uma corrente quase biológica de impulsos” (GROTOWSKI *apud* FERRACINI, 2003: 111)



reciprocamente, ou seja, citando Grotowski, “o elementar alimenta o construído, e vice versa” (GROTOWSKI *apud* SCHECHNER, 2009: 335).

A essa decisão de unir espontaneidade e disciplina, juntou-se a necessidade de encarar o espetáculo como uma *performance*, uma vez que, conforme afirma Tania Alice Feix, a linguagem performática não utiliza apenas “uma representação de determinada situação ou contexto” (2014: 34), muito antes pelo contrário, ao realizá-la, o *performer* “modifica o presente (...) remodelando as subjetividades e as relações previamente estabelecidas” (ibidem). Em *Abstinência de Purpurina* não há criação de personagem “no sentido convencional do termo” (SCHECHNER, 2009: 334), mas sim um trabalho de alternância entre o que é a personagem e o que é a própria identidade exteriorizada da atriz (ibidem). Dessa forma, optou-se por desenvolver, desde o primeiro dia, um ritual de ensaios, baseado nas quatro etapas para o trabalho do *performer*, apresentadas por Richard Schechner:

1. *Entrar em contato consigo mesmo.*
  2. *Entrar em contato consigo mesmo diante de outros.*
  3. *Relacionar-se com os outros sem uma história e sem uma estrutura formal elaborada.*
  4. *Relacionar-se com os outros dentro de uma história ou estrutura formal elaborada.*
- (SCHECHNER, 2009: 336)

Os quatro passos de Schechner levam o *performer* a executar o seu trabalho de modo orgânico. Por organicidade, entende-se a completa ligação entre mente e corpo, que permite a quem realiza a ação estar plenamente presente em cena, respondendo com vivacidade aos estímulos internos e externos e estreando as ações a cada novo instante, mesmo que essas ações já tenham sido inúmeras vezes ensaiadas. Hirson a define como: “permitir que o fio que permeia o meu trabalho se conduza com verdade. E verdade é tudo aquilo que de fato nasceu de mim, ou da alquimia

entre minha pessoa e todo e qualquer objeto externo a mim” (HIRSON *apud* FERRACINI, 2003: 111).

A fim de explorar a peça com organicidade e passar pelas quatro etapas citadas, o grupo debruçou-se sobre a seguinte rotina de trabalho: o ensaio começava com um treinamento de ioga, com duração de aproximadamente 15 minutos, com o intuito de preparar o corpo e a mente para o trabalho. Este era um momento de relaxamento, em que não se estava preocupado com o resultado do processo, mas sim com a preparação energética do coletivo, para que todos estivessem inteiramente disponíveis e atentos ao ensaio. Tal disponibilidade é reforçada pela *performer* Tania Alice Feix, que alerta para a importância do estado de presença<sup>17</sup> como elemento indispensável nas artes performativas, uma vez que esse elemento, ao ser potencializado pela prática meditativa, “torna-se material, pesquisa e produto artístico. A performance é gerada pelo próprio estado de presença” (2013). Sendo assim, a meditação e outras técnicas de introspecção mostram ter grande relevância no trabalho criativo, pois, ao permitir “à mente repousar em seu estado natural, o *performer* autoriza-se a inventar uma nova realidade que foge dos padrões estabelecidos” (FEIX, 2011: 04). Assim procedendo, cria para si um “estado de serenidade mental” (MOTTA & FEIX, 2018: 03), otimizando o tempo de trabalho em sala de ensaio.

O momento seguinte do treinamento buscou cumprir aquilo que Schechner sugeriu como segunda etapa: “entrar em contato consigo mesmo diante de outros” (SCHECHNER, 2009: 336). Ainda no estado meditativo proposto, os integrantes prepararam-se para o trabalho em conjunto, permanecendo em busca de um trabalho intuitivo, desta vez mais ativo, de modo a deixar-se contaminar pela energia do outro. O grupo, que já havia verificado o bom resultado do exercício “The Bridge of Winds” para o processo coletivo de *Abstinência de Purpurina*, na Residência - parte I, optou por repetir o procedimento algumas vezes e também por explorar outras dinâmicas

---

<sup>17</sup> No capítulo 1 já relacionado com a expressão “produção de presença”, de Gumbrecht. Também podendo ser relacionado com a descrição de Efeito de Presença, de Ferracini: “É dessa forma que presença aqui só pode ser pensada como Efeitos de Presença pois vincula um estado coletivo e relacional que conecta e dilui as individualidades numa potência coletiva de ação. Efeito de presença, então, entendido como ontogênese de ação em ato que busca aumento qualitativo de potência coletiva.” (FERRACINI, Renato. “Presença e Vida. Corpos em arte”, in *VII Reunião Cinetífica da ABRACE*. Belo Horizonte: UFMG, 27 a 28 de outubro de 2013. Disponível em: [http://www.portalabrace.org/viireuniao/tfc/FERRACINI\\_Renato.pdf](http://www.portalabrace.org/viireuniao/tfc/FERRACINI_Renato.pdf). Acedido em 04 de julho de 2017)

de pulos e saltos, pois tal formato de exercício possibilita que todos os integrantes estejam aquecidos e estabeleçam uma pulsação coletiva<sup>18</sup>, fundamental para que se crie uma sintonia energética para o trabalho em coletivo.

Na continuação do trabalho, a terceira etapa de treinamento teve como objetivo estabelecer a relação “com os outros sem uma história e sem uma estrutura formal elaborada” (SCHECHNER, 2009: 336) e foi realizada a partir de exercícios de *viewpoints*, como a raia<sup>19</sup> ou outros exercícios propostos de acordo com o bloco a ser trabalhado no dia do ensaio. Um exemplo é o exercício<sup>20</sup> que foi realizado, a fim de preparar o grupo para a criação do bloco 4. Desejou-se desenvolver a cena de modo a que a atriz criasse uma partitura corporal que sublinhasse o que estava sendo contado pelo seguinte texto falado:

*Nós criamos algo acerca de nós próprios que não tem de ser real. / Sacou? / Por exemplo: / Eu brigo com o meu namorado. / Eu te conto da maneira que eu quero. / Uma versão mais polida, menos explícita acerca do que aconteceu. / No fundo, eu escolho o que te quero contar / Por isso, até os meus podres são bons / É sempre consciente. / Você já entendeu? / Espera, lembrei de um bom exemplo: o dia em que empurrei a minha irmã ao andar de bicicleta na rua. / Eu sou mais nova e ela sempre quis passar à minha frente. / Então eu pedalei, pedalei e em vez de lhe passar à frente, a empurrei. / Só depois é que eu me dei conta de que ela tinha caído no chão. / Levou seis pontos na perna. / Meus pais tentaram me pôr de castigo durante duas semanas. / Eu disse: Não! Me bate! Dói mais, mas é mais rápido! / E a minha mãe me disse: / Vê como é feio brigar com a sua irmã? (FAÍSCO: 2017, bloco 4)*

---

<sup>18</sup> Por pulsação coletiva entende-se um padrão energético estabelecido em grupo, fazendo com que todos estejam em sintonia no tempo e no espaço.

<sup>19</sup> Exercícios já explicados no capítulo da Residência - parte I.

<sup>20</sup> Anexo em vídeo 12 - Vídeo realizado em sala de ensaio.

A fim de criar vocabulário físico para isso, realizou-se um exercício de improvisação, em que os integrantes criaram juntos uma história, revezando-se entre si, desenvolvendo uma sequência de ações físicas. Essa prática levou, posteriormente, a uma partitura física fechada para a cena<sup>21</sup>.

Por fim, para concluir esse ritual de ensaios, baseado nas etapas para o trabalho do *performer*, proposto por Schechner, fez-se uso do trabalho de composição<sup>22</sup> e de criação de cena. Tal processo permitiu que a *performer* se relacionasse “com os outros dentro de uma história ou estrutura formal elaborada” (SCHECHNER, 2009: 336), processo esse que será melhor desenvolvido a seguir.

## Sala de Ensaio

O início de um processo criativo em sala de ensaio é o mais fértil no que diz respeito às descobertas, pois é quando o grupo está mais desejoso por experimentar. Rosyane Trotta afirma que esse é o momento em que “a área da sala de ensaio se converte em tela vazia, espaço em branco onde se farão os esboços, as rasuras e a elaboração de uma partitura que agrega, a um só tempo, ação e palavra” (2006: 156). A imagem sugerida por Rosyane é muito rica, pois quando se está de frente para uma tela vazia, está-se diante de um grande desafio. Claro que existem projeções sobre o que há de resultar dali, mas por não serem impostos limites ao trabalho, também se está diante de infinitas possibilidades.

---

<sup>21</sup> Anexo em vídeo 5 - bloco 4.

<sup>22</sup> O trabalho de composição surge em decorrência do treinamento de *viewpoints*, anteriormente desenvolvidos no subcapítulo Residência Artística - parte I. Os *viewpoints* foram criados nos anos 70, por Mary Overlie, posteriormente teorizados, adaptados e aprimorados para o teatro por Anne Bogart e Tina Landau. Para aprofundar a leitura sobre *viewpoints*, vide: BOGART, Anne & LANDAU, Tina. *O Livro dos Viewpoints*. Org. Trad. e Notas Sandra Meyer. São Paulo: Editora Perspectiva, 2017.

Em *Abstinência de Purpurina*, os primeiros dias em sala de ensaio serviram para percorrer as muitas alternativas da relação atriz-personagem, a fim de descobrir a linguagem cênica a ser explorada e decifrar o modo como o texto poderia ser utilizado, estimulando a narração autoficcional. Experimentou-se, pela primeira vez, o texto a ser dito pela atriz, e observou-se, através de exercícios de improvisação, de que maneira a exploração espacial interferiria na forma de contar a história, física e oralmente, além de treinar a *performer* para responder com agilidade aos estímulos externos a ela. Um dos exercícios realizados<sup>23</sup> foi criado especificamente para esta fase do processo e já pensando no primeiro bloco da peça, em que a personagem narra suas experiências como atriz na cidade do Rio de Janeiro: seis cadeiras foram dispostas na sala, em diferentes direções; imaginando sempre um ponto como o espaço destinado ao público, a atriz e Cidália Carvalho deveriam passar por todas as cadeiras e nelas experimentar formas de dizer o texto e de utilizar o objeto, sempre pensando em dirigir o foco da ação para o campo do espectador, mesmo que elas estivessem de lado ou de costas, como uma espécie de jogo cinematográfico de câmara, em que o ator nunca olha para o foco da ação, apesar de toda sua intenção estar voltada para ele.

Tal exercício foi muito proveitoso para que se estabelecesse um primeiro contato com o texto em improvisação e para que se conhecessem alguns caminhos possíveis para a criação do primeiro bloco do espetáculo. Schechner diz que processo é “revelar associações e segui-las aonde elas levarem, até o final” (2009: 338), por isso, cada mínima descoberta é fulcral para definir os próximos passos da criação, bem como cada exercício pode ser uma porta encostada, que clama por ser aberta.

Com o intuito de ampliar o campo criativo no desenvolvimento do espetáculo, optou-se, também, por utilizar algumas técnicas de composição, desenvolvidas por Anne Bogart e Tina Landau, uma vez que “o processo criativo demanda cooperação e decisões rápidas e intuitivas” (BOGART & LANDAU, 2017: 163). Tais técnicas auxiliam exatamente nessas exigências, por fortalecerem os “pontos de atenção que o *performer* ou criador faz uso enquanto trabalha”

---

<sup>23</sup>Anexo em Vídeo 13. Exercício realizado no primeiro ensaio de *Abstinência de Purpurina*.

(idem: 26). A composição é o segmento de trabalho de *viewpoints*, utilizado na Residência - parte I e voltando nesta segunda fase do processo, especialmente como treinamento inicial de ensaio, para que o grupo estivesse igualmente aquecido e atento, uma vez que “o treinamento de *viewpoints* é um convite para observarmos a nós mesmos, um portão para maior consciência” (idem: 72).

Já o trabalho de composição serviu como ponto de partida do ensaio durante toda a criação do espetáculo, ora sendo levado como proposta cênica, ora sendo criado em sala de ensaio, sempre a partir de determinados estímulos, podendo esses estímulos serem o texto, uma imagem, uma música, ou até mesmo um objeto. Composição, segundo Bogart e Landau, é “a prática de selecionar e arranjar componentes separados da linguagem teatral em um trabalho de arte coeso para o palco” (2017: 31), ou seja, é uma forma de produzir um “vocabulário teatral” (ibidem) específico e adequado para determinado trabalho. Na composição, os artistas que integram o processo propõem, através de breves atos performativos, apontamentos brutos daquilo que a cena poderia vir a ser, sem nenhum tipo de bloqueio ou pudor. Composição, então, é uma espécie de *brainstorming* físico, utilizado para alimentar o grupo com ideias e imagens, a fim de, posteriormente, lapidá-las e transformá-las em cenas prontas. É no momento da concepção que os artistas são estimulados a criar com mais ampla liberdade, embora sempre amparados por algumas regras, que são impostas em cada tarefa e acabam por auxiliar os *performers* na potencialização criativa das cenas.

Um exemplo é o resultado cênico do bloco 5<sup>24</sup>, de *Abstinência de Purpurina*, criado a partir desta noção de composição. Bogart e Landau sugerem que cada grupo ou encenador crie suas próprias tarefas, preocupando-se em transformar as ideias em ação, sempre debruçando-se sobre as necessidades do trabalho (2017: 183). Para essa cena, o Coletivo Casa definiu que a composição a ser trazida por cada integrante deveria expressar o universo<sup>25</sup> do bloco 5 e conter as seguintes tarefas: uma revelação de espaço, uma peça de música, um fragmento do texto, um objeto e uma

---

<sup>24</sup> Anexo em vídeo 6 - bloco 5.

<sup>25</sup> Universo, neste caso, entende-se pelo que é descrito por Bogart e Landau: “Comece com a suposição de que você pode criar um universo inteiramente novo no palco (...) Universo da Peça é o conjunto de leis que pertencem à sua peça e a nenhuma outra: o modo como o tempo opera, o modo como as pessoas se vestem, a paleta de cores, o que constitui o bem e o mal, boas e más maneiras, o que um certo gesto denota.” (BOGART & LANDAU, 2017: 193)

repetição. Foi apresentado, por um dos integrantes, a proposta de que se começasse o bloco dançando e cantando a música “Dói-dói”, da *girls band* portuguesa Doce, popular nos anos 80, como uma espécie de imaginário feminino, referente ao “homem maravilha” citado no texto. Criando uma esfera lúdica e adolescente, a atriz contaria, ao som das Doce, como foi que conseguiu ir acompanhada à festa:

*Mãe, se lembra do Pedro? / Paloma + I. / Pa-lo-ma + um. / Era o que dizia no convite. / Eu tinha de levar alguém comigo para a festa. / Ele ia estar lá. / Não podia aparecer sozinha. / Ele dizia “sério que você vai esquecer de mim?”. / Ele dizia “sério que você vai embora assim?”. / Não podia aparecer lá sozinha. / Ele dizia “sério que você vai esquecer de mim?”. / Ele acabou com a minha adolescência! / Eu tinha de levar alguém comigo para a festa. / Comprei uma roupa e mostrei uma foto de um homem maravilha à minha mãe. / Imaginei ele lá, ao meu lado. / Achei que ele nunca iria comigo. / Convidei um amigo. / Ele desistiu. / No dia da festa, não tinha ninguém. / Eu estava puta! / E aí, não sei bem como, o homem maravilha chegou a minha casa para me levar. (FAÍSCO, 2017: bloco 5)*

Em uma segunda composição, foi apresentada uma atmosfera mais íntima, por ser uma cena em que a personagem fala com a mãe e lembra momentos secretos das duas. Como revelação de espaço, sugeriu-se um momento fisicamente mais próximo da plateia. Seria o primeiro momento do espetáculo em que a interação entre atriz e público se daria de modo explícito e se trabalharia necessariamente com a resposta do espectador.

Um dos pontos mais interessantes no trabalho de criação coletiva, de modo geral, é o nível de envolvimento de todos os integrantes no processo. As ideias trazidas individualmente conjugam-se e justapõem-se, transformando-se em algo comum a todos, pois os elementos levantados em diferentes composições estão disponíveis para serem utilizados a favor do espetáculo. Sendo assim, o grupo aderiu às propostas, experimentando-as em conjunto. O jogo que se criou foi o seguinte: a atriz escolhe três pessoas no público, com as quais estabelece uma conexão. A primeira é a mãe, para quem canta a música anteriormente apontada e com a qual

divide a lembrança, criando já a tal atmosfera íntima e feminina proposta. A atriz, então, olha para a espectadora e a chama de mãe. A música começa a tocar e a atriz fecha todo seu campo de ação em direção a essa mãe, e juntas acompanham a canção, partilhando um momento de suspensão na *performance*, em que tudo se aquieta em prol daquele momento entre as duas. Estabelece-se, assim, com o olhar, a relação mãe-e-filha. A música pára de tocar e, na sequência, a personagem relembra à mãe um segredo delas:

*Lembra de dizer isso, mãe? E o nosso plano secreto? Eu não vou contar para eles, mas a gente sempre acreditou nas coisas do universo. A gente passou anos olhando para aquele quadro no Rio de Janeiro e foi morar lá dentro do quadro. Mãe, lembra do Pedro? (FAÍSCO, 2017, bloco 5)*

A atriz, então, escolhe um homem na plateia e descreve-o de acordo com suas características físicas. Por exemplo: “ele era alto, tinha uma barba muito bem aparada, sobrancelhas muito másculas, dava um sorriso de canto de boca e parecia não se conformar por eu o estar descrevendo na frente de tanta gente”, logo identificando este como o “homem maravilha”. Em seguida, ela escolhe mais um homem, a quem chama de Fred e o descreve como um homem interessante, mas não tanto quanto o “homem maravilha”. Ao explicar que o Fred não a acompanhou na festa, ela convida o “homem maravilha” a se pôr no palco com ela, dizendo que finalmente ele apareceu para buscá-la. Ela fica de frente para ele, de mãos dadas, e descreve para o público a reação daquele homem junto a ela: “ele tinha as mãos úmidas e geladas, sorria com muita vergonha, tinha um perfume indescritível e possuía o olhar mais sublime de sempre”.

O uso de justaposição de propostas, a partir do trabalho de composição, deu origem à cena do espetáculo acima descrita e a outras tantas cenas. Tal formato de trabalho, escolhido pelo Coletivo Casa, representa, segundo Bogart e Landau, “uma alternativa para as abordagens convencionais de interpretação, direção, dramaturgia (...) um processo claro e uma postura não hierárquica, prática e colaborativa por natureza” (2017: 33). Mas, para além desse sistema de



igualdade de proposições, há também o que Hans-Thies Lehmann chama de “desierarquização dos meios teatrais” (2017: 124). Isso significa a busca de um fazer teatral em que todos os elementos presentes na construção da cena, sejam eles o texto, a música, a movimentação ou a escolha do cenário, estejam em “pé de igualdade” (2017: 126). Mesmo quando se tratam de elementos inicialmente díspares, podem eles coabitar a mesma cena, complementando-se ou provocando confrontos entre si. Sendo assim, como no exemplo do bloco 5, a definição do uso do espaço e da música, apesar de serem elementos independentes, formaram ambos o ponto de partida para a cena.

Em razão de não estabelecer uma hierarquia entre os elementos a serem trabalhados, verifica-se uma maior liberdade individual para criar a partir dos estímulos recebidos. Então, não hierarquizar os elementos busca incentivar a criatividade de cada integrante do grupo, que faz uma livre associação acerca do que é produzido e experimentado em cena, bem como oferece ao público essa mesma possibilidade de criar, pois tal “desierarquização” procura estimular a autonomia do espectador ao gerir o que se está a perceber. Assim, conforme afirma Lehmann (2017: 127), o espectador mantém “uma esfera de escolhas e de decisões próprias” uma vez que esse exercício de associação e dissociação é o que faz “incidir uma luz inteiramente nova no que foi dito antes. Dessa maneira, a significação permanece por princípio indefinida” (idem: 126).

A busca incessante por dissipar a linha dramática contínua em *Abstinência de Purpurina* fez com que o coletivo optasse por organizar os ensaios de maneira a não seguir a ordem das cenas apresentadas no texto. Os 12 blocos a serem trabalhados individualmente, em ensaios diferentes, serviram para que as cenas fossem criadas de forma autônoma, não havendo interdependência entre elas, buscando o efeito acima mencionado. Sendo assim, o coletivo começou pelo bloco 1, seguiu pelo bloco 4, depois ensaiou os blocos 9, 10 e 11, só então voltou aos blocos 2, 3, 5, 8 e 12, e descartou, temporariamente, os blocos 6 e 7. Cada divisão do texto apresentou-se como uma fatia isolada, que convidaria o público a assimilar, ou não, a correlação entre as cenas. Só após a criação de cada cena independente, as costuras que ligariam um bloco a outro foram definidas, gerando, assim, novos fragmentos independentes e dissociados do texto.

Buscou-se trabalhar o tempo no espetáculo em “sequências mínimas” e explorar a ideia definida por Lehmann de que tais sequências são “idênticas aos takes cinematográficos” (2017: 13). Essa divisão de tempo “multiplica indirectamente os dados da percepção, porquanto uma massa de elementos sem ligação entre si afigura-se mais importante, do ponto de vista da psicologia da percepção, do que a mesma quantidade obedecendo a uma ordem coerente” (ibidem). Ou seja, por trazer elementos díspares, as possibilidades de percepção ampliam-se e oferecem ao espectador maior variedade de associações e dissociações.

Um exemplo disso é a agilidade com que se instaura a troca de ritmo da ação na transição entre os blocos 2, 3 e 4<sup>26</sup>. Essas cenas trabalham com a oscilação de tempo e de energia, sem dar pistas ao espectador de que isso irá ocorrer. A *performer*, que está sentada de forma relaxada, contando ao espectador sobre o distúrbio alimentar que a acometeu entre seus treze e dezessete anos, levanta-se num rompante e começa a demonstrar, com muito vigor, como seria sua vida, caso se tivesse tornado professora de educação física. A música é alta, a ação é explosiva e altamente contagiante. A personagem Paloma executa uma coreografia de ginástica dos anos 80, enquanto é acompanhada por diversas pessoas que executam a mesma coreografia, em um vídeo. Escolheu-se utilizar um vídeo dos anos 80, pois remete a toda uma geração de mulheres que foi influenciada por Jane Fonda, atriz e modelo de exercícios físicos aeróbicos, que, a partir de seus vídeos, fez com que milhares de mulheres repetissem seus movimentos em casa, com a promessa de atingir o corpo ideal. A ação é interrompida pela *performer*, que pára de dançar e nega o que foi dito e realizado anteriormente: “Me sinto bem, me sinto a querer fazer mais, me sinto doidona! (Pausa) Não quero ser blogueira *fit*, *youtuber*, *instagramer*, *influencer*. Hoje em dia eu tô tranquila com aquilo que vejo” (FAÍSCO, 2017: bloco 3). Logo na sequência, ela apanha um grande pedaço de bolo e saboreia-o, sem pressa, enquanto encara o público<sup>27</sup>. Esse dilatar e contrair do tempo é o que regula a dinamização da ação e, por sua vez, estimula uma maior vulnerabilidade no espectador, que se reprograma constantemente para acompanhar o que é proposto em cena.

---

<sup>26</sup> Anexo em vídeo 3, 4 e 5 - blocos 2, 3 e 4.

<sup>27</sup> Anexo 3 - Paloma come Bolo. Fotografia de Marcelo Albuquerque, na Galeria Monumental, dia 07 de julho de 2018.

Para além dos fatores citados, que pretendem gerar percepções multifocais nos espectadores, o ponto fulcral a ser observado em *Abstinência de Purpurina* é a “irrupção do real” (LEHMANN, 2017: 142), signo pós-dramático, proposto por Hans-Thies Lehmann, que se trata de uma estratégia de montagem, em que, acima de tudo, apresenta-se como uma “estética de indecibilidade” (ibidem). Com a finalidade de despistar o espectador, o espetáculo trabalha com diversas informações simultâneas, podendo estas ter alguma relação com a realidade da atriz ou não passar de uma construção fictícia, assim “suspendendo deliberadamente a fronteira clara entre a realidade (...) e o acontecimento espetatorial”, como afirma Lehmann (idem: 146).

O maior desafio para o Coletivo Casa foi gerir essa condição performática do espetáculo, em que o jogo autoficcional é instaurado e a ação desenrola-se junto às respostas dos espectadores, gerando uma apresentação única, com caráter irrepetível, instantâneo e espontâneo. Para que se concedesse uma liberdade total à atriz para produzir, junto ao público, essa dupla relação real-ficcional a cada dia, foi necessário criar uma rede de segurança que lhe permitisse voltar à partitura sempre que fosse preciso. Montou-se, então, um esqueleto que sustentaria os 45 minutos do espetáculo. A partitura criada com definições estéticas muito precisas, que poderiam ser parcialmente abandonadas ou adaptadas, consoante as respostas do público. Schechner afirma que “a função da partitura é justamente criar essa liberdade” (2009: 334), uma vez que, ao garantir um pleno conhecimento da partitura, o *performer* tem autonomia para sair e voltar a ela sempre que sentir necessidade. O próprio texto serviu como um guia, permitindo que a atriz flutuasse sobre ele, ora seguindo à risca, ora adaptando para que lhe soasse mais espontâneo.

O bloco 7, por exemplo, que havia sido cortado da encenação no início do processo, voltou ao espetáculo às vésperas da estreia como um caráter investigativo de risco. Bogart e Landau, ao falarem do trabalho de composição, sugerem que o ator “esteja aberto a dar saltos conceituais no escuro de forma a possibilitar a poesia e a metáfora” [mas que] “ao mesmo tempo, tente permanecer em contato com a questão central” (2017: 182). Sabe-se que quando elas apresentam essa hipótese, estão falando em experimentá-la em fase de processo, de criação de cena e de concepção. Uma vez que o processo de *Abstinência de Purpurina* é inacabado, buscou-se esse salto no escuro, não só em ensaio, mas também em cena. Para este bloco, especificamente,

optou-se por não decorar o texto nem criar uma concepção cênica definida. A atriz, que não trabalhava essa parte da peça há mais de cinco meses, deveria contá-la todas as noites, da maneira como se lembrasse, como se fosse uma história acontecida com ela. O mais curioso é que, quando se cortou esse bloco, isso resultou de uma falta de identificação da atriz com a história. O coletivo acreditou, na altura, que tal empecilho poderia dificultar a adesão do público em relação ao jogo com a realidade.

No entanto, faz-se interessante notar a seguinte frase de Leandro Romano, ao falar de sua experiência com teatro contemporâneo: “vamos ao teatro para ver não o que foi combinado durante os ensaios, mas sim aquilo que acontece quando o combinado nos encontra” (2017). E de fato pode-se notar que *Abstinência de Purpurina* se molda com o encontro com o público. Quando o espetáculo estreou e a *performer* executou tal cena sem que a tivesse ensaiado, apenas contando a história com suas próprias palavras e com convicção, observou-se que o bloco 7 resultou enquanto jogo de cena e talvez tenha sido o momento do espetáculo em que os espectadores mais se confundiram sobre a veracidade dos fatos.

Sendo assim, uma das cenas que menos se aproxima da realidade da *performer* transformou-se em uma potente baliza que não só enredou as pessoas da plateia, como também as aproximou da atriz, que já contava com a credibilidade do público, dando a ele a informação mais importante do espetáculo, que viria a seguir, com o bloco 4, em que a atriz se revela por detrás da personagem Paloma, explica o termo autoficção e adverte ao público de que os fatos apresentados no espetáculo podem ser tanto reais, quanto ficcionais:

*Me chamo Roberta, mas, na verdade, aqui vocês me vão conhecer como Paloma. A Paloma é uma personagem de autoficção que criei para vocês. Paloma contará a minha história. Haverá fatos que poderão não ser reais, mas não terão forma de os comprovar. Aí, a minha pergunta para vocês é: será que conseguem conviver com isso? No final, não darei entrevistas, não falarei de como construí isto para vocês, entendeu? (FAÍSCO, 2017, bloco 4).*

É nesse momento do espetáculo que a atriz rompe com o conhecido pacto teatral, em que o ator finge ser a personagem e o espectador finge que acredita, travando um novo acordo com o público, pelo qual a atriz estará dispensada de dizer a verdade e o público estará isento de acreditar. Temos então um pacto de partilha, no qual a atriz divide ou não suas histórias com os espectadores e estes decidem reconhecê-las como verdadeiras ou não.

Um dos objetivos fundamentais do coletivo era que houvesse uma apropriação do texto de modo genuíno, a fim de que o espectador desse à *performer* o benefício da dúvida. Para que se chegasse a esse resultado, diversos exercícios foram realizados pelo coletivo. Um deles foi o trabalho de “sujar” a cena. Os integrantes deveriam interromper a ação da atriz toda vez que não acreditassem no que por ela estava sendo dito. Assim, ela criaria uma série de trejeitos e expressões que poderiam burlar o texto e transformá-lo em algo mais próximo dela. Com isso, a atriz criou um vocabulário literário e gestual para a personagem Paloma, que se amalgamou com o seu próprio, flexibilizando a relação texto-atriz.

O que se observou em todo o processo de ensaio foi que o ponto fundamental para que se erguesse esse espetáculo era a importância de encarar o trabalho que antecedeu à estreia não só como ensaio, mas também como treinamento, preparando a atriz para se movimentar entre as possibilidades do momento, inserida em uma estrutura que lhe permitisse transitar entre as marcações e as eventuais improvisações. Ou seja, o coletivo estava preparado para abrir mão das escolhas pré-estabelecidas sempre que necessário em prol do resultado final.

## 2.3 *Workshop* de autoficção

*Qual o designio da arte: representar o real? Recriar o real? Ou, criar outras realidades? Isso, sem esquecermos da questão primeira, que já extrapola o campo da especulação estética, ou seja, de definir o que é o real? (COHEN, 2002: 37-38)*

Em dado momento do processo, verificou-se a necessidade de retornar ao ponto de partida da pesquisa e rever de que maneira as histórias pessoais podem potencializar a cena, bem como identificar em outros atores sinais de que seus corpos denunciavam, ou não, que a história a ser contada não passa de uma ficção. Com o intuito de observar de um ponto de vista mais distante a intervenção do real na criação artística, em uma espécie de espelho do próprio trabalho a ser desenvolvido, ministrou-se um *workshop* de autoficção para alunos da Licenciatura em Teatro da Universidade do Minho<sup>28</sup>. Através de jogos teatrais, composições cênicas e discussões guiadas, o *workshop*, com duração de três horas, teve como objetivo estimular os participantes a explorarem algumas das múltiplas possibilidades que o olhar sobre si pode provocar no outro, bem como promover um debate, ao conferir de que forma a composição autoficcional pode ser útil como ferramenta para criação de dramaturgia.

Como meio de contextualizar a pesquisa, foi exposto aos alunos o processo de criação do espetáculo *Abstinência de Purpurina*, apresentando a eles como o desenvolvimento do trabalho havia sido realizado até ali. Também se discutiu os seguintes pontos: de que forma pode-se explorar a teatralidade através do corpo do ator enquanto material real? Assumir a realidade como ficção colabora com o processo criativo? O teatro é um lugar de manipulação do real?

---

<sup>28</sup> O *Workshop* de Autoficção foi ministrado por Roberta Preussler, dentro do cronograma do Festival OH!, nos dias 04, 05 e 06 de abril de 2018, a Licenciatura em Teatro do Instituto de Letras e Ciências Humanas da Universidade do Minho realizou a quarta edição do festival de teatro, que recebeu apresentações, *performances*, espetáculos, debates, palestras, *masterclasses* e *workshops*. Alunos, professores e profissionais atuantes da área coabitaram um espaço de trocas de conhecimentos e abriram seus processos criativos, a fim de partilhar um pouco a forma que vêm desenvolvendo suas pesquisas.

Autoficcionalizar-se é enganar o espectador ou jogar com ele? Para que se avançasse com tal discussão, foram realizados os exercícios que serão descritos a seguir.

Com a intenção de explorar, desde o princípio, o material autoral de cada participante, pediu-se que, em uma roda, um por vez propusesse uma movimentação a ser realizada por todos, com a finalidade de aquecimento. O único requisito foi que, ao final da roda, todos os participantes estivessem com os corpos inteiramente aquecidos. Cada ator buscou, em seu acervo pessoal (memória), movimentos que julgou importantes para aquele momento e dividiu com os colegas.

Em seguida, com todos devidamente aquecidos, foi solicitado que andassem pelo espaço e respondessem às seguintes motivações: Como você anda? Como você acha que anda? Como você acha que os outros acham que você anda? Como você corre? Como você gostaria de correr? Como você escova os dentes? Como você acha que escova os dentes? Ao serem confrontados com essas questões, os participantes puderam observar as camadas ficcionais que criamos sobre nossa própria percepção de quem somos, muitas vezes estimuladas pela sociedade.

Após serem observadas tais camadas, duas cadeiras foram postas de frente uma para a outra no meio da sala. Dois estudantes foram convidados a começar o exercício. Um deles deveria contar algum fato sobre sua vida, que julgasse importante compartilhar com o outro. Após o fazer, este deveria retirar-se, enquanto um terceiro participante ocuparia seu lugar. A pessoa que permaneceu sentada contaria também um fato importante da sua vida, porém, desta vez, deveria incluir algum fragmento do depoimento do participante anterior. E assim sucessivamente. Os estudantes puderam começar a observar de que maneira as histórias pessoais que contamos podem ser manipuladas e, ainda assim, produzir um efeito de real.

Em dado momento, quando todos já haviam experimentado a atividade, as cadeiras foram retiradas e todo o grupo posicionou-se em um formato de “coletiva de imprensa”. O participante que finalizou a atividade anterior foi entrevistado, devendo responder ao maior número de perguntas possível em pouco tempo. Quando o entrevistado começou a assumir uma postura espontânea e diminuiu o controle acerca de suas respostas e movimentos, foi pedido que alguém assumisse seu lugar e roubasse seus trejeitos, sua postura e seu estilo e que respondesse da mesma forma que a pessoa anterior havia respondido. Ao observar-se através do corpo do outro,

notou-se que as peculiaridades de cada participante podem ser utilizadas em cena como forma de potencializar o que é contado. Os estudantes, a partir de então, puderam observar que suas histórias, seu corpo e sua energia, carregavam em si grande teatralidade, vigorosa o suficiente para ser trabalhada em cena.

O exercício avançou para a realização de uma cena criada, progressivamente, por todos os participantes em conjunto. Ao entrevistarem anteriormente os participantes, levantaram material suficiente para, em uma improvisação, recriar os fatos. Feito isso, o grupo afastou-se, e a pessoa que teve sua história reproduzida foi convidada a recontar sua história, mas, desta vez, criando camadas mais profundas, desenvolvendo estratégias para dar um sentido para o discurso realizado. O estudante teve, então, a oportunidade de organizar sua história em uma cena improvisada, trazendo o público para si e incluindo histórias inventadas, a fim de conferir mais teatralidade à *performance*.

Foi de imensa importância observar esse último exercício acima descrito. O participante navegou por todas as indicações dadas e atraiu o olhar concentrado dos colegas, que mesmo já tendo ouvido a história contada por ele, mantiveram-se atentos à nova história ali desenrolada. Foi crucial observar que já não havia diferença entre a forma como o participante relatava os fatos por ele vividos e o modo como incluía detalhes pormenorizados de coisas criadas ali em cena, com a finalidade de produzir sentido e aprofundar as camadas do texto.

Uma vez já estabelecido o conceito de autoficção, foi desenvolvido um exercício de improvisação teatral, com o objetivo de estimular os estudantes a arriscarem mais na experimentação autoficcional. Em frente ao grupo, um participante foi orientado a contar uma história própria. Durante sua fala, era constantemente interrompido por um colega que, ao disparar a palavra “mentira”, forçaria a pessoa que estava a contar a história a mudar a última informação dada. O participante que interrompia poderia fazê-lo quantas vezes quisesse. Desse modo, o estudante que estava a contar era obrigado a incluir informações ficcionais, sem tempo para filtrar ou selecionar conscientemente os novos pontos da história. Todos tiveram a oportunidade de experimentar o jogo e isso gerou um novo ritmo na sala, pois os participantes estavam mais disponíveis e menos armados em relação à temática do *workshop*.



Os estudantes, então, foram convidados a posicionar-se em uma linha, de frente para a plateia. Uma questão estimulante foi colocada a eles: “em uma escala de 0% a 100%, quem é o mais perigoso entre vocês?”. Sem que deixassem espaços da linha vazios, teriam um minuto para encontrar seu espaço ideal, sendo a ponta esquerda 0% e a ponta direita 100%. Para isso, deveriam negociar com seus colegas e apresentar o motivo pelo qual se consideravam a pessoa mais adequada para ocupar aquele espaço. Em seguida, o exercício continuou com a busca “do mais otimista”, “do mais preguiçoso”, “do mais dramático”, “do que dança melhor”. O que os estudantes não observaram logo no primeiro momento foi que o que importava para o exercício não era a linha final, mas sim os diálogos estabelecidos durante o processo de posicionamento em linha, em que os participantes utilizaram argumentos de suas próprias vidas, a fim de conquistar ou ceder o lugar na linha que julgavam justo. Com o intuito de desenvolver narração dramática, alguns participantes foram convidados a explicar para o grupo o motivo pelo qual posicionaram-se em tal ponto da linha. Esse momento deu a eles a possibilidade de criar argumentos plausíveis, nem sempre verdadeiros, para que convencessem o restante do grupo.

Assimilado o conceito de autoficção, os estudantes foram orientados a criar, em duplas, uma composição cênica<sup>29</sup>, que deveria conter os seguintes elementos: uma música, um objeto, uma memória própria, um elemento criado, um elemento da história do outro e a reprodução de uma ação física realizada cotidianamente. Com isso, os participantes tiveram a oportunidade de explorar, em suas próprias criações, elementos autoficcionalis e observar de que maneira ele pode acrescentar no seu trabalho. Das quatro composições apresentadas, importa destacar a de dois estudantes de nacionalidades diferentes, que utilizaram a música como forma de cruzamento entre suas histórias. A canção portuguesa escolhida, “Para os Braços da Minha Mãe”, de Pedro Abrunhosa, retrata a história de alguém que, ainda muito jovem, vive longe de sua pátria e compartilha sua saudade com quem escuta. Na composição, o aluno português decide apresentar esta música à aluna brasileira, revelando ao público um pouco do que ela provavelmente está a sentir e confortando-a um pouco com a música portuguesa. No entanto, no desenrolar da ação, a estudante demonstra impaciência com a música e confessa não sentir essa saudade toda,

---

<sup>29</sup> “Composição é a prática de selecionar e arranjar componentes separados da linguagem teatral em um trabalho de arte coeso para o palco.” (BOGART & LANDAU, 2017:31)

alegando que já até fugiu da mãe quando era pequena. Ela, então, desenvolve a narrativa do dia em que fugiu de casa para comprar brigadeiro. A composição termina quando ela une as pontas, ao alegar que, no fim, a única coisa que ela queria era “voltar para os braços da minha mãe”. Ao terminar a cena, fica-se na dúvida se a escolha da estudante em sair do seu país também não foi uma forma de fuga, questão essa que nunca será respondida em palco.

Ao final do *workshop*, realizou-se uma conversa, para que os estudantes compartilhassem suas impressões. Foram bastante relevantes as descobertas que fizeram. Uma delas, e possivelmente a mais satisfatória, foi a de que já utilizavam, em suas criações artísticas, materiais autobiográficos manipulados, mas que agora poderiam dar nome a essa prática e trabalhar conscientemente com isso, como referiu o estudante Zacarias Gomes:

*Difícil escrevermos alguma coisa que não tenha um pouco de nós, seja uma história nossa, seja nossa forma de falar, nossas pausas, o que seja. E eu defendo muito isso. E acho que todos os trabalhos que faço têm sempre muito de mim. Obviamente que eu sou uma das poucas pessoas que conseguem identificar que aquela frase era como eu diria cá fora, fora de cena. E acho que é engraçado conseguir dar nome às coisas. E acho que, a partir de agora, há uma sensação de consciência de que estou a fazer uma coisa. E é muito engraçado ver, por exemplo, nos trabalhos todos que fizemos, que foram bastante diferentes, num bom sentido, tentar perceber quando é que é a história a sério e quando é que é alguma coisa inventada. Aquele limbo. Por exemplo, na Vanessa [atriz do Brasil] nota-se bastante, principalmente porque como vai buscar uma ideia do Brasil, que para nós é mais distante, eu acredito sempre que é verdade. E acredito que algumas possam não ser. Mas é isso que transmite, por ser uma realidade bastante diferente.*

Ao serem interpelados sobre a recepção do público neste tipo de trabalho, os estudantes levantaram a seguinte questão: o que aconteceria se o público soubesse muito sobre a vida do ator que está em cena? Tal questão foi prontamente respondida pela aluna Maria João Silva: “eu acho que há sempre, ali, algo que separa. Por muito que conheçamos a pessoa que está lá, nós não conhecemos sua vida na totalidade. Falta sempre, nem que seja, uma migalha. Portanto, acho que isso é que abre caminho para o trabalho.”

Apresentar o termo autoficção para uma turma de jovens atores e observar a forma como absorveram as instruções e entregaram-se à pesquisa foi bastante motivador e revelador para o processo. O *workshop* teve seu objetivo alcançado, uma vez que estabeleceu apontamentos determinantes para a continuidade do processo artístico e reafirmou algumas escolhas estéticas do projeto *Abstinência de Purpurina*, como a descoberta de que estar no tal “limbo”, referido pelo estudante Zacarias Gomes, é exatamente onde se quer estar no tipo de atuação escolhida. É desejável que se encontre um tom sincero no que é dito e feito, para que ator e personagem estejam fundidos, tornando-se um só em palco. É importante provocar no público curiosidade, mas como fazê-lo? Voltar à sala de ensaio seria ainda mais prazeroso e desafiador.

## 2.4 Residência artística - parte II

*Nós criamos verdades descrevendo, ou redescrivendo, nossas convicções e observações. Nossa tarefa, e a tarefa de cada artista e cientista, é redescrever as hipóteses que herdamos e inventar ficções para criar novos paradigmas para o futuro.*  
(BOGART, 2011: 36)

Com grande parte do espetáculo já levantado, o Coletivo Casa retornou ao Laboratório das Artes - Teatro da Vista Alegre dois meses antes da estreia de *Abstinência de Purpurina*, para realizar a Residência Artística - parte II e um ensaio aberto para a comunidade local, seguido de uma conversa com o público<sup>30</sup>, para que se pudesse receber um *feedback* acerca do trabalho realizado

---

<sup>30</sup> A Residência Artística - parte II foi realizada entre os dias 15 e 19 de abril de 2018, no Laboratório das Artes - Teatro da Vista Alegre (Ílhavo), espaço coordenado pelo 23Milhas. O ensaio aberto aconteceu no dia 18 de abril, também no Laboratório das Artes - Teatro da Vista Alegre (Ílhavo), às 18h.

até ali, bem como oferecer aos espectadores a oportunidade de debater com o coletivo o modo como o processo havia sido realizado, promovendo um diálogo entre artistas e comunidade.

Tal imersão artística ofereceu ao coletivo a possibilidade de organizar o material criado ao longo dos meses e preparar, a partir deles, um esboço do que seria o espetáculo, a fim de perceber, junto ao público, os elementos a serem suprimidos a partir dali, na reta final do trabalho. Também foi fundamental para que todos os integrantes estivessem reunidos novamente em um espaço de vivas trocas, com um ambiente propício à imersão criativa, a fim de delinear os próximos passos antes da estreia.

No primeiro dia de Residência - parte II, organizou-se o espaço, delimitando a área da sala a ser trabalhada, de acordo com as medidas que também seriam utilizadas na Galeria Monumental, local de apresentação do espetáculo, em Lisboa<sup>31</sup>. Foi o momento em que todos os blocos da peça foram revisitados com o intuito de observar como as ligações entre eles estavam acontecendo, bem como perceber a maneira como a atriz se relacionava com o espaço. A partir desse reconhecimento de campo, lançaram-se algumas soluções para serem exploradas, para que a atriz ampliasse suas possibilidades de troca com o público.

Com o espaço já aferido e explorado, o Coletivo Casa recebeu, mais uma vez, Ana Dora Borges. No trabalho realizado no segundo dia de residência, *performer* e bailarina investigaram juntas algumas alternativas que lhes auxiliariam a solucionar cenas mais delicadas de *Abstinência de Purpurina*, como é o caso do bloco 11. Ao ser questionada acerca do que pensa em relação à nudez em cena, a personagem decide fazer uma apresentação do seu pensamento a respeito do tema, no estilo de conferência *TED talks*<sup>32</sup>, uma vez que busca seguir o conceito desta organização: espalhar ideias. No texto, ela levanta questões como a banalização do que é posto

---

<sup>31</sup> Anexo 4 - Residência - parte II. Espaço. Laboratório das Artes - Teatro da Vista Alegre, Ílhavo, dia 15 de abril de 2018.

<sup>32</sup> Esta organização define-se do seguinte modo: “TED is a nonprofit devoted to spreading ideas, usually in the form of short, powerful talks (18 minutes or less). TED began in 1984 as a conference where Technology, Entertainment and Design converged, and today covers almost all topics — from science to business to global issues — in more than 100 languages. Meanwhile, independently run TEDx events help share ideas in communities around the world.” Disponível em: <<https://www.ted.com/about/our-organization>> Acesso em: 20 de julho de 2018.

em cena, a supervalorização e sexualização do corpo nu e a importância de se verificar uma justificativa ética, estética ou política para se pôr um corpo desnudo em palco.

Este era o momento da *performance* em que a ação deveria preparar o ambiente para a cena que viria a seguir, a mais densa do espetáculo, em que a personagem relata uma sequência de agressões verbais e físicas sofridas sobre seu corpo feminino, estrangeiro e solitário. Para conferir uma hiper-exposição do corpo da atriz e a revelação de um ser-humano real ali em frente ao público, a atriz já deveria estar a tronco nu no momento do relato. O jogo de verdade e mentira estaria impresso mais uma vez, chamando o público a refletir sobre o real e, assim, trazendo-o para o momento presente, uma vez que o corpo nu em cena desperta a atenção do público não só para a sua própria condição humana, como para sua condição de espectador ativo, conforme afirma Small:

*A nudez em cena é artificial porque é trabalhada, cercada de enquadramentos, tempos, narrativas, imagens e palavras. Por um lado, há a dimensão de realidade da nudez. Cada nudez tem a sua inscrição. O corpo, em cena, é uma superfície plástica de inscrição do real. Essa dimensão de realidade pode atuar sobre a percepção do espectador. A concretude da presença do corpo do outro pode despertar a consciência da concretude do próprio corpo e, por consequência, da própria presença. (SMALL, 2016: 304-305)*

Essa dupla condição do corpo nu na cena, de abranger uma dimensão artificial por ser uma escolha estética, ao mesmo tempo em que apresenta uma dimensão real, por se tratar de um corpo real despido, tende a provocar no espectador uma dupla consciência: de que ali à sua frente há uma pessoa e que ele mesmo faz parte de uma plateia em um evento performático.

Para a transição entre essas duas cenas, era necessário que se tivesse um cuidado redobrado, uma vez que “a nudez também é uma construção. Para estar nu, em cena, não basta não vestir um figurino. É uma operação de redução, uma depuração” (SMALL, 2016: 304-305). Para essa

construção era importante observar que o público estaria muito próximo do palco. O fato de se tratar de uma quebra brusca poderia sugerir violação ou sexualização da imagem da atriz, o que não era objetivo da cena. Foi então que Ana Dora Borges trouxe a proposta de realizar a ação de forma espontânea, enquanto se dizia o texto, descolando a ação de palestrar da ação de tirar a roupa. O bloco 11 acabou por ganhar maior potência cênica, criando uma tensão entre o texto dito e a automaticidade com que a *performer* executava a ação de despir-se.

O primeiro esboço de cenário<sup>33</sup> chegou ao terceiro dia de Residência - parte II, véspera do ensaio aberto, quando o coletivo se debruçou sobre o material já construído, a fim de reajustá-lo de acordo com as necessidades impostas pelo novo material cênico. Todas as costuras do espetáculo foram revistas e readaptadas. Esse dia de residência foi fundamental para o processo, uma vez que possibilitou a resolução de algumas fragilidades nas cenas, pois já havia um tempo que Henrique Margarido não participava presencialmente dos ensaios, resultando em um certo distanciamento do trabalho. Sendo assim, alguns aspectos que já não podiam ser observados pelo restante do coletivo pelo fato de já estarem imersos no processo, puderam ser resolvidos a partir da percepção de Henrique Margarido.

Com efeito, os apontamentos renovaram a criatividade do coletivo, trazendo novas soluções e proposta que puderam ser exploradas com o teste de cenário, como é o exemplo do bloco 8, que foi totalmente reformulado a partir da presença e do uso dos refletores de luz. Com a possibilidade de testar os efeitos de iluminação, optou-se por criar nessa cena um jogo entre a atriz e os focos de luz, que combinaram a luminosidade da projeção de vídeo com um projetor de luz e um candeeiro. Ela pôde transitar pelo palco e alternar a direção da sua fala entre os três focos, utilizando os efeitos, ora para imprimir uma ideia de interrogatório<sup>34</sup>, como o que a personagem sofreu pelo SEF, ora pela luz branca que saía do projetor de vídeo com as falas do policial, que davam o efeito de diminuição do corpo da atriz<sup>35</sup>.

---

<sup>33</sup> Anexo 5 - Esboço do cenário, no Laboratório das Artes - Teatro da Vista Alegre, Ílhavo, dia 17 de abril de 2018.

<sup>34</sup> Anexo 6 - Cena 8, de *Abstinência de Purpurina* - Falas projetadas no corpo da atriz. Fotografia de Marcelo Albuquerque, na Galeria Monumental, dia 07 de julho de 2018.

<sup>35</sup> Anexo 7 - Cena 8, de *Abstinência de Purpurina* - Falas projetadas no corpo da atriz. Fotografia de Marcelo Albuquerque, na Galeria Monumental, dia 07 de julho de 2018.

## Ensaio Aberto

No dia em que se realizou o ensaio aberto, o coletivo utilizou a parte da manhã para organizar todo o espaço com as cadeiras destinadas ao público, os projetores de luz e vídeo em suas devidas posições e testados, cenário preparado e figurinos dispostos da maneira correta para facilitar as trocas de roupa, bem como os objetos de cena postos em lugares estratégicos para simplificar o acesso da atriz a eles. Com todos os detalhes cuidadosamente preparados, foi realizado um ensaio geral na parte da tarde. Esse ensaio não teve pausas para ajustes, já que o objetivo era observar, no conjunto, o material que se tinha. Ao final, o coletivo fez o aquecimento corporal e vocal juntamente com a atriz, que, na sequência, concentrou-se para a apresentação.

O ensaio aberto contou com quinze pessoas na plateia, que ficaram para uma conversa<sup>36</sup> após a apresentação. A experiência foi muito rica, uma vez que o coletivo teve a oportunidade de explorar o material já trabalhado e descobrir, junto ao público, o que funcionava cenicamente em *Abstinência de Purpurina*, além de trocar experiências com a comunidade local, que se mostrou muito aberta a contribuir com o espetáculo através de suas perguntas e sugestões, transformando o trabalho, mais um vez, em colaborativo, a partir de um processo de trocas culturais, sociais e políticas, que redimensionaram a regulação dos afetos e transformaram os passos seguintes do projeto.

No último dia de residência, o coletivo reuniu-se a fim de absorver os aspectos levantados no ensaio aberto e na conversa com o público, bem como definir os caminhos a serem traçados para a finalização da criação do espetáculo antes da estreia. Foi realizado um cronograma de ensaios e redefinidas algumas possibilidades de cena a serem exploradas.

A Residência Artística - parte II deu fôlego para o processo, mostrando que o trabalho estava a andar no caminho certo e incentivou os integrantes do coletivo a responderem, na prática, a algumas perguntas dos espectadores ao longo do restante do processo.

---

<sup>36</sup> Anexo em vídeo 14 - conversa com o público após o ensaio aberto, no Laboratório das Artes - Teatro da Vista Alegre, no dia 18 de abril de 2018.

### 3. Escolhas estéticas e políticas

#### 3.1 Escolhas estéticas

*Pode parecer imprudente estabelecer intencionalidades ou motivos por trás de um trabalho de arte. Postular uma intenção normalmente se associa à captação de um sentido para a obra. (...) De acordo com essa visão, julgar-se-ia o “sucesso” de uma obra de arte a partir da adequação entre aquilo que se almejava dizer e o que de fato se disse. (...) Obra de arte desvendada, caso encerrado, voltamos para casa (...). Nesse caso, penso especificamente nas relações entre arte e ideologia, estética e ativismo político, polifonia e conscientização social que pré estabelecem determinadas concepções ideológicas e artísticas que moldam e movem a feitura de uma obra. (JI, 2017: 76)*

No processo criativo de *Abstinência de Purpurina*, optou-se por investigar e questionar a potencialidade estética do real em cena, aproximando o palco do cotidiano, a fim de perceber de que maneira isso poderia implicar na forma como atriz e público administrariam seu envolvimento com o espetáculo. Sobre a ficção na cena teatral, Jacques Rancière afirma ser “uma questão de distribuição dos lugares”, uma vez que é “simultaneamente espaço de uma atividade pública e lugar de exibição dos ‘fantasmas’” (RANCIÈRE, 2005: 17). No espetáculo, pode-se dizer que não só a ficção levanta tal ponto, como também a confluência com o real, pois as duplas relações entre esconder e hiper-expor a verdade, inserir o espectador no jogo ou permitir apenas que ele fique no âmbito da observação, bem como fazer uso de documentos reais e manipulá-los, “embaralha a partilha das identidades, atividades e espaços” (ibidem).

Visto isso, o objetivo do coletivo não era criar no palco um quebra-cabeça que fizesse o público montar as peças até revelar a verdade, tampouco dar a conhecer o que dali era verdade. O que



estava em jogo, do início ao fim, era justamente o desejo de problematizar a tensão causada entre real (ou referencial) e ficcional e entre presença e falta (KLINGER, 2012: 38). No entanto, partilhar com o público tais tensões não significa garantir a assimilação unânime da proposta, nem mesmo esperar que as reações do público sejam similares todas as noites. O que é valorizado em *Abstinência de Purpurina* é a consciência de que cada integrante da plateia é um ser único e heterogêneo e que o espetáculo é feito para e com ele. Ou seja, o espetáculo seguiu uma estratégia de abolição da síntese, em que os espectadores são percebidos como uma comunidade de imaginações heterogêneas e singulares, descrita por Hans-Thies Lehmann:

*Do ponto de vista da recepção, ausência de síntese equivale à liberdade de reagir arbitrariamente, ou melhor, involuntária e idiossincraticamente. A comunidade não surge dos semelhantes, ou seja, de espectadores que, por partilhar motivações (o ser humano geral), se tornaram semelhantes, mas de um contato com mundos diferentes que não fundem a suas perspectivas num todo, mas, quando muito, (com)partilham certas afinidades em grupos maiores ou menores. Neste sentido, a desconcertante estratégia da abolição da síntese significa a oferta a uma comunidade de imaginações heterogêneas e singulares. (LEHMANN, 2017:121)*

Não se quer dizer com isso que não haja intencionalidade nas escolhas estéticas de *Abstinência de Purpurina*, muito pelo contrário, houve o desejo de que tudo que fosse colocado em palco tivesse uma razão e uma função cênica. No entanto, o trabalho foi de regulação dessas escolhas, para que elas deixassem espaço para a esfera instável e imprevisível da assimilação estética, reconhecendo, assim, o caráter múltiplo da comunidade e abrindo espaço para que suas singularidades guiassem sua experiência.

### 3.1.1 O trabalho da *performer*

Assim como a relação ficção-realidade, também a linha tênue entre a atriz Roberta e a personagem Paloma, em *Abstinência de Purpurina*, já havia sido revelada ao público mesmo antes da estreia do espetáculo. A divulgação consistia em dar a ver o caráter ambíguo, dual e vacilante, que seria posto em palco. Também nesse sentido, a sinopse trazia as seguintes palavras:

*Paloma. Roberta. / Roberta. Paloma. A mesma pessoa, a mesma personagem ou uma versão polida entre as duas? / Paloma quer falar acerca da mãe. / Paloma quer falar acerca do SEF. / Paloma quer falar acerca de castings. / Paloma quer falar acerca do nu. / Paloma quer morrer. / Paloma surge para contar histórias - verdadeiras ou não – da atriz brasileira Roberta, que “sofre” de abstinência de purpurina desde que trocou o Rio de Janeiro por Lisboa. Ou será que é Roberta quem conta as histórias de Paloma? Num constante regresso às memórias, Paloma cria uma espécie de jogo consigo própria, tentando reencontrar-se ou redescobrir-se através das suas vivências. Entre o movimento compassado da ficção e/ou realidade, o espectador é convidado a descobrir a verdade por detrás das palavras. (Sinopse do espetáculo *Abstinência de Purpurina*)*

Assim como o próprio texto da peça, a sinopse foi igualmente fragmentada em versos, o que ajudou a ditar o ritmo da leitura, revelando a marca principal do espetáculo - a alternância. Essa característica também está presente na forma como se descreveu o que seria visto, deixando claro ao espectador que ele veria em cena um duplo da atriz e/ou da personagem, que ora contaria suas histórias, ora traria invencionices, desafiando o público a entrar no jogo de adivinhação e especulação.

Já o *teaser* “Queres Conhecer a Paloma?”<sup>37</sup>, divulgado um mês antes da estreia e também projetado na parede enquanto o público chegava à Galeria Monumental, contou com a participação de amigos e conhecidos reais da atriz, que diziam conhecer Paloma. Para a realização do vídeo, criou-se um texto que trazia elementos existentes no espetáculo, como fragmentos de histórias ou características que supostamente indicavam a personalidade da personagem, além de algumas informações alheias à peça. Com o *teaser*, alcançou-se o objetivo esperado: estimular a curiosidade do público para descobrir quem era a personagem Paloma e perceber o que dali poderia ser inventado. Efetivamente, ao longo de todo o espetáculo, o público é provocado a sentir o mesmo que sentiu ao ver o vídeo: curiosidade e incerteza.

Em *Abstinência de Purpurina*, buscou-se converter a “irrupção do real” (LEHMANN, 2017: 142) na coluna vertebral do trabalho, transformando, como sugere Lehmann, “explicitamente o real em co-actor - ao nível prático e não apenas teórico” (ibidem). Sendo assim, foram feitos todos os esforços para que a estética do espetáculo estivesse baseada na correlação entre ficção e realidade. Deste modo, é importante analisar como o trabalho da *performer* influi na percepção e recepção dessa dupla relação. Primeiramente, não se nega a lógica de que o corpo da atriz, ora rabiscado, ora desnudo, ora besuntado de purpurina é um corpo real; ela tem uma dificuldade real em enrolar o cigarro em cena, cigarro esse que ela realmente fuma; também a bebida que ela bebe é uma bebida real e o prazer que ela sente ao degustar vagarosamente uma grande fatia de bolo também é real. Portanto, o que o público vê em cena é um corpo físico que se torna “uma realidade autónoma, que (...) por meio da sua presença, se ‘manifesta’ como o local onde se inscreve a história coletiva” (LEHMANN, 2017: 139). Sendo assim, o que se destaca no trabalho e o que guia a *performance* da atriz é a revelação, desde o primeiro momento, de que não haverá, em nenhuma instância, distanciamento entre o que é a Paloma e o que é a Roberta.

Esse jogo limpo com o público é reforçado, principalmente, nos momentos em que há uma quebra da ação, para que seja feito um comentário ou seja dada alguma informação importante ao público. A primeira quebra, por exemplo, quando a *performer* pergunta se “alguém tem fogo” na plateia, é quando fica claro ao público como se dará a relação palco-plateia, ficção-realidade.

---

<sup>37</sup> Anexo em vídeo 15 - *Teaser* de *Abstinência de Purpurina* “Queres conhecer Paloma?”. Também disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=gVxPBar54GA>> Acesso em: 23 de julho de 2018.

Nas três noites de apresentação, os espectadores demoraram a perceber que a atriz estava mesmo a pedir um isqueiro emprestado. Já em outra ocasião, na transição do bloco 8 para o bloco 9, uma situação oposta ocorre, confundindo uma parte dos espectadores, uma vez que já conhece a dinâmica do espetáculo e reage como se o que estivesse a ser posto em cena fosse verdade: a atriz diz sentir-se mal, solicita que acendam as luzes, pede desculpas aos espectadores e aos demais integrantes do coletivo que estão na *régie*, diz que vai precisar de um minuto para que se recomponha, afirma que isso nunca havia acontecido antes; os colegas auxiliam-na na ação, compreendendo completamente e demonstrando estarem preocupados e constrangidos. Em uma das noites, grande parte do público compadeceu-se da atriz: houve os que disfarçaram mexendo no celular, os que pegaram no programa do espetáculo mais uma vez e fingiram que estavam a ler e ainda houve os que disseram a ela que não se preocupasse. No entanto, tal ação não passava de uma marcação da peça, funcionando justamente como provocador.

É nítido perceber que a *performer* está se divertindo ao jogar com o público, o que é prazeroso de ver. Esse jogo é possível e sincero, pois não há um trabalho de criação de personagem, mas sim uma preparação da atriz para estar disponível para jogar com esses momentos reais e ficcionais. O momento presente é o único fator que rege o espetáculo, e é por isso que é preciso uma liberdade para experimentar-se, a cada dia, diante da plateia. Esse é o fator básico da *performance art*, assim definido por Schechner:

*A performance se resume a esse ato de nudez espiritual, uma des/coberta que não é construção de personagem, no sentido convencional do termo, mas também não é muito diferente. É um ato que acontece naquela região difícil, entre o personagem e o trabalho que o performer faz sobre si mesmo. A ação da peça é construída através de um processo cíclico, e a base desse trabalho são as reações do performer. A sua própria identidade é exteriorizada, e se transforma nos elementos cênicos da produção. A encenação é constituída desses elementos, que são em certo sentido o personagem. Entretanto, a reação do performer a cada elemento pode, a qualquer momento, evocar um novo elemento, que de novo transforma a encenação. O processo é impiedoso e interminável. (SCHECHNER, 2009: 334)*

Esse processo cíclico, mencionado por Schechner, em que o ator sempre retorna a si mesmo, está no cerne da pesquisa de *Abstinência de Purpurina*, em que se buscou no trabalho da atriz “remover resistências e bloqueios” que poderiam impedir-lhe de “atuar de uma maneira inteira, seguindo completamente seus impulsos interiores em resposta às ações de um papel” (idem: 335).

### 3.1.2 A oposição da ação

A estrutura de *Abstinência de Purpurina* é flexível, uma vez que dá abertura ao diálogo e possibilita as intervenções vindas da plateia, permitindo que a imprevisibilidade, fator fundamental da *performance art*, seja incorporada nas ações realizadas em palco. Em uma das apresentações, por exemplo, no bloco 5, a *performer* deveria dançar e dublar uma música para uma espectadora, a qual chamaria de mãe. No entanto, por uma falha técnica, a música não tocou no momento da ação. A atriz, então, comentou com o público o problema e começou a cantar à capela para a espectadora, que cantou junto com a atriz. A partir de então, a ação transformou-se em outra coisa, pois já não era mais uma *performer* em cena, mas sim duas pessoas que estavam comprometidas com a ação. Ao fim da música, a espectadora, sentindo-se parte integrante daquele evento, passou a responder à atriz sempre que questões eram lançadas ao público. Nesse aspecto, há de se concordar com Erika Fischer-Lichte, quando chama atenção para o fato de que o *performer* pode criar pré-condições para o decorrer de um espetáculo, uma vez que tal roteiro foi previamente estabelecido, no entanto não é possível ter o total controle sobre o evento, já que apenas o encontro entre os atores e os espectadores definirá o desenrolar da ação:

*Ao fim e ao cabo é a totalidade dos participantes que dá origem ao espetáculo (...) O espetáculo abre, assim, a todos os participantes, a possibilidade de, no seu decurso, se descobrirem como sujeito que pode co-determinar as ações de comportamento dos outros, e cujas ações e comportamentos são, de igual modo, determinadas pelos outros (FISCHER-LICHTE, 2005: 74)*

Uma vez despertados pela consciência, acima referida, de que são co-criadores daquele evento teatral, o público ganha autonomia e voz, apontando aos artistas o que mais deseja ver e como deseja se relacionar com o que é posto em cena. Esse fato levanta outra questão trazida por Fischer-Lichte: a *performance* deve ser reconhecida como “processo social”, visto que “diferentes grupos encontram-se, negociam e regulam a sua relação de modos diferentes” (2005: 74). Em *Abstinência de Purpurina*, tal aspecto apresentou-se de modo bastante revelador. Ao fim das apresentações, era comum os espectadores dirigirem-se à atriz ou ao restante da equipe, a fim de reivindicar que se colocasse em cena mais aspectos relativos à imigração, ou pedir esclarecimento sobre o que dali era verdade ou não. Pôde-se notar, então, que de fato o público sentia-se tão parte do espetáculo que desejava contribuir com suas impressões. No entanto, uma das escolhas do coletivo foi quebrar as possíveis expectativas do espectador, incluindo nas cenas oposições, contradições e omissões de informações.

Para além do jogo duplo entre atriz e personagem, realidade e ficção, abrangendo a questão central do espetáculo, uma vez que investiga as projeções que as pessoas fazem sobre si próprias, desejou-se explorar maneiras de romper com as expectativas criadas pelos outros sobre si e sobre os que os rodeiam. Para tanto, fez-se com que a própria personagem se contradissesse ao longo de todo o espetáculo, oferecendo ao público uma informação e rompendo com ela logo a seguir. Pode-se elencar alguns exemplos para ilustrar a afirmação. Primeiro, no bloco 1, a atriz discorre longamente sobre as pessoas que seguem padrões pré-estabelecidos a fim de serem vistas; logo após, no bloco 2, retoma a cena, com uma postura muito desconstruída, adotando uma atitude *blasé*, *cool*, exatamente a mesma postura que havia criticado; nesse mesmo bloco 2, a atriz desaprova a ação de fumar no ambiente de trabalho, ao passo que, paradoxalmente, ela própria

está fumando no seu ambiente de trabalho, a sala do teatro. Seguindo essa mesma linha, no bloco 3, a atriz apresenta suas questões com o corpo, o distúrbio alimentar na adolescência e a compulsão por exercícios físicos, para depois devorar um grande pedaço de bolo, sem se importar com o efeito que isso irá causar no seu corpo; também se pode notar tal negação da ação quando a *performer* manifesta sua indignação ao ser interpelada sobre o Brasil e recusa-se a falar do tema, ao passo que, no bloco 10, são mostradas ao público imagens recentes do país; no bloco 11, a personagem critica a nudez não justificada em cena, enquanto tira a blusa que está vestindo; por fim, no bloco 12, a personagem, que criticou o uso da purpurina no início do espetáculo alegando ser só uma moda utilizada por todos aqueles que querem aparecer, termina o espetáculo coberta de purpurina.

Assim como a *performer* pode ser surpreendida com as respostas dadas pelos espectadores, estes também são convidados a reformular suas rotas de pensamento, uma vez que, a cada novo instante, novos caminhos imprevisíveis são traçados, não correspondendo necessariamente às expectativas dos espectadores.

### 3.1.3 Espaço cênico

Desde o início do processo, desejou-se que o público de *Abstinência de Purpurina* fosse composto por, no máximo, trinta pessoas, pois, assim, criar-se-ia uma proximidade entre a *performer* e os espectadores, desenvolvendo um jogo fluido de ficção e realidade, que abriria espaço para a interação. Por esse motivo, o coletivo precisava de um lugar alternativo para a apresentação, onde não existisse uma prévia delimitação entre palco e plateia. Além do mais, buscava-se um ambiente informal, para que fosse percebida pelo público a ideia de um espaço

real, que já traria em sua essência histórias próprias, permitindo que a *performance* também interagisse com ele. Descartou-se, então, a possibilidade de se fazer o espetáculo em uma sala teatral convencional, com palco italiano. Foi assim que começou a procura por espaços culturais que acolhessem o trabalho do coletivo em Lisboa.

Encontrou-se, no coração de Lisboa, um lugar muito interessante, com diferentes ambientes amplos e atraentes: a Galeria Monumental, que tem como principal foco de trabalho a difusão da arte contemporânea. Notou-se que ali seria o local ideal para a apresentação do espetáculo, por ser um espaço interativo, uma vez que suas exposições já contam histórias próprias, convidando, assim, o público a visitar as obras e desbravar o espaço antes de a *performance* começar. O Coletivo Casa foi muito bem acolhido por uma equipe completamente disponível e aberta ao diálogo, que permitiu ao grupo escolher e experimentar qual das salas seria a mais adequada para a apresentação de *Abstinência de Purpurina*.

Figura 2. Fotografia de *Abstinência de Purpurina*, por Marcelo Albuquerque.





Depois de algumas visitas, optou-se por realizar o espetáculo na sala 1 da galeria, logo na entrada. Assim que entrasse na Monumental, o público de *Abstinência de Purpurina* já se depararia com o espaço cênico do espetáculo montado. Desejou-se que o cenário fosse simples, intimista e funcional, além de ter sido pensado na facilidade para transportá-lo em itinerância e adaptação em diferentes espaços. Para tal, Henrique Margarido criou um cenário que continha apenas dois focos de luz, já utilizados como iluminação do espetáculo, e outros três elementos neutros: dois blocos brancos e um *chariot* em madeira<sup>38</sup>. Tais componentes seriam complementados por objetos cênicos utilizados pela atriz, além da estrutura do próprio espaço. Com o espaço de atuação da atriz reduzido e muito próximo ao público, brincou-se com a arquitetura do edifício, bem como com as obras ali expostas. Dessa forma, trinta cadeiras foram dispostas de frente para a parede ao fundo, que contém 3 portas de tamanhos diferentes, que levam à sala ao lado. Ocupou-se o canto direito, da parede lateral, com as imagens projetadas. Inicialmente, enquanto o público chegava, o vídeo do *teaser* “Queres conhecer a Paloma?” era reproduzido em *looping*. Ocupando o espaço destinado à atriz, havia um pequeno cubo retangular branco ostentando uma fatia impecável de bolo de chocolate, iluminada por um único foco de luz oriundo de um candeiro. Ao lado do cubo, um toca discos azul turquesa contrastava com as cores vibrantes do disco *Gal Tropical*, de 1979. Ao centro, um cubo maior, igualmente branco, estava à disposição da atriz para lhe servir de maneiras diferentes ao longo do espetáculo. Ao lado do cubo, um *charriot* de madeira trazia pendurado os figurinos e os acessórios utilizados pela atriz durante a apresentação. A *régie*, composta pelos integrantes do coletivo, também integrava o cenário, por estar ao lado do espaço destinado à atriz.

Para além dos elementos referidos, não se pode deixar de mencionar a exposição *Abre para Dentro*, de João Concha, vigente na galeria durante o período de apresentação. Optou-se por incorporar os desenhos do artista ao cenário, mantendo na sala os quadros, sendo que alguns ocupavam a parede ao fundo<sup>39</sup>, parte do espaço de atuação da atriz. É interessante notar que, sobre suas obras, Concha refere a ideia de trabalhar com repetições (e exceções) de

---

<sup>38</sup> Anexo 11- Esquema de Cenário de *Abstinência de Purpurina*, por Henrique Margarido.

<sup>39</sup> Anexo 12 - Imagem do espetáculo que evidencia a presença dos quadros de João Concha no espaço cênico.

representações concretas e rigorosas de imagens da arquitetura, como portas, janelas, casas, subvertendo-as e submetendo-as ao erro, à imperfeição. No entanto, apesar de haver uma concretude da imagem, “há uma vontade de abstração, apesar de tudo”<sup>40</sup>. Tal proposta estética vem ao encontro da pesquisa neste processo do Coletivo Casa, uma vez que trabalha com a ideia de projetar sobre o outro a noção de perfeição e a necessidade humana de criar referências para perceber a realidade. Também as imagens de casa trazem à tona a referência de origem, raízes e segurança, tudo o que é questionado no espetáculo.

Para gerar um tom intimista, desejado pelo coletivo, utilizou-se dois candeeiros com focos apontados para a atriz, bem como a iluminação das próprias obras da galeria, deixando sempre em evidência também os quadros que compunham a cena. Operada pela *régie*, a luminosidade dos candeeiros era regulada, consoante ao desejo de expor ou de encobrir.

Anunciou-se que a *performance* seria realizada em um espaço da Galeria Monumental após a realização do ensaio aberto, em Ílhavo. Tal anúncio fez com que a seguinte questão fosse levantada por um dos espectadores: “Por que esta peça numa Galeria? Por que retirá-la do lugar clássico das artes performativas e pô-la no lugar das artes clássicas? É uma escolha política?”.

De certo modo, não deixa de ser. Faz-se importante mencionar que, dos mais de vinte espaços culturais para onde se enviou a proposta<sup>41</sup> de acolhimento, poucos foram os que se mostraram interessados em travar diálogo com uma companhia novata, interessada em apresentar um trabalho solo. É uma escolha política quando, ao perceber a dificuldade em aceder aos espaços já frequentados pela classe artística teatral, cria-se uma rota de fuga: levar a arte performativa para uma galeria, espaço tão múltiplo e aberto a novas propostas. Inaugura-se, então, a possibilidade de habitar novos sítios, encontrar espaços para inovar e reivindicar o que a própria personagem Paloma diz no bloco 1: “eu fiz essa peça toda para ser vista”.

---

<sup>40</sup> João Concha em “João Concha apresenta a obra “Sem Título #001-#005”, 2014-16”. Entrevista concedida ao Espaço Mira no âmbito da sua exposição “Sem Título”, que acolhe diversas obras também presentes na exposição *Abre para Dentro*, em exposição na Galeria Monumental no mês de junho de 2018. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=-NiW9D7dTIk>>. Acesso em: 27 de julho de 2018.

<sup>41</sup> Anexo 9 - Proposta de acolhimento do espetáculo *Abstinência de Purpurina*, por Coletivo Casa. Fevereiro de 2018.

### 3.1.4 Vídeos

Ao longo do espetáculo, imagens e vídeos cuidadosamente escolhidos são projetados na parede, intercalando conteúdos verídicos e ficcionais. A inserção do audiovisual na cena contribui não só para desafogar a ação da atriz, tornando-se um objeto interativo com o qual a personagem pode dialogar, mas também para criar uma comunicação direta com o público, cada dia mais exposto à constante presença da tecnologia em suas vidas. Assim como a autoficção, a internet, por exemplo, flerta com o que parece real e o que é propositalmente inventado, como as chamadas *fakenews*<sup>42</sup>. Sendo assim, o mundo virtual estabelece uma relação de falsa transparência, uma vez que gera nas pessoas a equívoca impressão de credibilidade. Lehmann diz que “a imagem é retirada da vida real, há nela algo de libertador que proporciona prazer ao olhar” (2017: 362), ou seja, tende-se a ter prazer e acreditar nas imagens recebidas e assimiladas, e é por isso que no espetáculo *Abstinência de Purpurina* optou-se pelo seu uso de diversas maneiras, com o intuito de investigar as inúmeras possibilidades proporcionadas pela projeção de vídeos e imagens como regulador das impressões do público. No espetáculo, os fatos não são separados da ficção e as imagens são utilizadas para reafirmar isso.

A primeira utilização de vídeo na cena acontece com o objetivo de explorar o documento e sua manipulação na *performance*. Para que o público estabeleça, já no início da apresentação, uma conexão com o jogo cênico que será desenvolvido ao longo de todo o espetáculo, optou-se por criar um recurso de metalinguagem. A atriz convida a produtora para documentar o que será dito. Assim, Cidália Carvalho filma, ao vivo, com o telemóvel, o primeiro texto da personagem, que é um relato do *casting* em que a atriz participou, no qual explica o motivo da criação do espetáculo.<sup>43</sup> Após encerrar o texto, é exposto ao público um vídeo documental que apresenta

---

<sup>42</sup> Por *fakenews* entendem-se as notícias falsas espalhadas deliberadamente pela internet, muitas vezes percebidas como reais.

<sup>43</sup> Anexo em vídeo 16 - Cena 1 - gravação realizada dentro de cena. Dia 08 de julho de 2018.

imagens reais do casting relatado. O público, então, é defrontado com um documento verdadeiro, mas que poderia claramente ter sido produzido artificialmente para gerar efeito de real.<sup>44</sup>

Fugindo completamente da atmosfera documental, o segundo vídeo veiculado expõe imagens de uma aula de ginástica americana dos anos 80, criando uma conexão com a história da personagem, que confessa ter desejado se tornar professora de educação física. As imagens apenas corroboram a ação executada em cena pela atriz. Também a auxiliam no preenchimento dos espaços no palco com a imagem de um grupo de pessoas que, sincronizadamente, acompanham seus passos de ginástica e reafirmam uma relação inconsciente com um possível estereótipo de ginástica<sup>45</sup>.

O terceiro momento de projeção de imagens em cena surge para explorar um outro formato de linguagem: o da ordem da subjetividade da palavra. Em *Abstinência de Purpurina* não se pretende fechar nenhuma concepção definitiva acerca do que é posto em palco, uma vez que o público é quem fica encarregado de identificar individualmente as conexões, existentes ou não, entre os elementos apresentados. Desejou-se, nesse momento, averiguar a relação entre o que é visível e o que é dizível, pensamento exposto por Jacques Rancière, o qual afirma que as palavras podem gerar imagens próprias:

*O regime mais comum da imagem é aquele que põe em cena uma relação do dizível com o visível, uma relação que joga ao mesmo tempo com sua analogia e sua dessemelhança. (...) O visível se deixa dispor em tropos significativos, a palavra exhibe uma visibilidade que pode cegar.* (RANCIÈRE, 2012: 17)

Tal relação é explorada em diversos pontos do espetáculo, mas é nesta cena específica que isso fica evidente. No texto, há um diálogo entre a personagem e um policial da alfândega. Com o

---

<sup>44</sup> Anexo em vídeo 17 - Vídeo projetado na cena 1 - Paloma descasca laranjas para casting.

<sup>45</sup> Anexo em vídeo 18 - Vídeo projetado na cena 3 - Paloma quer ser professora de educação física.

intuito de não gerar um juízo de valor de ordem imparcial, racional e objetiva sobre o que é dito pelo agente da imigração, optou-se por projetar na parede as partes do texto em que são feitas por ele algumas perguntas e afirmações<sup>46</sup>, para que cada espectador pudesse fazer sua própria leitura da situação e imaginar, a seu modo, de que forma aquele policial havia abordado a personagem. Assim, as informações sobrepostas pretendem gerar o mesmo efeito proposto por Fischer-Lichte, em que “os espectadores são livres para associar tudo com qualquer coisa e extrair suas próprias semioses sem restrições e à vontade, ou até mesmo recusar-se a atribuir qualquer significado em absoluto” (1997: 57-58). As seguintes frases grifadas representam as falas que são suprimidas do texto e projetadas na parede:

*Eu estava vindo para cá. / Os policiais da alfândega fazem muitas perguntas: / **Veio a trabalho?** / **Veio sozinha?** / **Vai ficar quanto tempo?** / **Dois meses?** / **Ninguém tem dois meses de férias!** / **Diga-me uma morada!** / **Diga-me uma morada!** / **Diga-me uma morada!** / E eu comecei a ficar nervosa. / Eu não sabia o que era. / Eu estava sozinha. / Não podia chamar ninguém. / Não podia pedir ajuda para ninguém. / Porra, ninguém me tinha dito que endereço era morada! / E ele começou a ficar nervoso. / Mostrei a carta convite. / Ele não quis ver. / **Vai para o fim da fila!** / **Volta para cá!** / **Quanto dinheiro tens?** / **Deixa-me ver o teu dinheiro!** / **Quanto dinheiro tens?** / **Quan-to di-nhei-ro tens?** / O SEF diz que a gente tem de ter 40 euros por dia. / Se você ficar em casa. / Se você fizer as compras no Pingo Doce. / Você não precisa de tudo isso. / Mas tem de ter. / Aaaaah, porque é que eu tinha de dizer quanto dinheiro tinha na bolsa? / Eu não queria mostrar a minha bolsa. / Eu só estava escondendo a tapioca em pó. / Você sabe como é? / É branca e é em pó. / Eles iam mandar para a toxicologia. / Eu ia ter de esperar. / Aaaaah, eu não vou mostrar a minha bolsa, não! / E não mostrei. / Mas, finalmente entendi o que era morada. (FAÍSCO, 2017: bloco 8)*

São postos simultaneamente em cena a fala do policial projetada na parede, a relação/não relação da atriz com a projeção e o foco de luz do próprio projetor de vídeo sobreposto no corpo dela, o

---

<sup>46</sup> Anexo 8 - Falas projetadas no corpo da atriz. Fotografia de Marcelo Albuquerque, na Galeria Monumental, dia 07 de julho de 2018.

que pode provocar a sensação de diminuição da figura da atriz<sup>47</sup>. Além disso, ainda há em cena a presença do texto, que, apesar de trazer um assunto grave, apresenta pontos patéticos como “eu só estava escondendo tapioca em pó”, utilizando o que Lehmann chama de “liberdade relativamente à exigência de coerência” (2017: 120), justamente para não estabelecer uma postura psicológica em relação à ação desenvolvida.

Essa liberdade é também concedida ao espectador na cena que vem a seguir<sup>48</sup>. Elementos díspares são postos em palco, como uma vitrola que toca muito alto a música “Meu Nome é Gal”, de Roberto Carlos e Erasmo Carlos, interpretada por Gal Costa, uma bebida dentro de um ananás trazido pela produtora Cidália Carvalho a pedido da atriz, que paralisa a cena, um texto gritado que revela a insatisfação e oposição da personagem ao falar sobre o seu país de origem e a projeção de uma sequência de imagens rapidamente alternadas, com fotos do Brasil e da atriz.<sup>49</sup>

Ao optar por esse formato de parataxe, em que as informações são justapostas e as percepções tornam-se fragmentadas, incentiva-se o espectador a conservar seu poder de decisão. Permitindo-lhe tal tipo de liberdade, algo de particularmente sensível no teatro acontece: o público torna-se cúmplice da ação e desfruta de um espaço para uma aventura vivida no momento da cena, pois cada espectador percorre sozinho seu caminho e aprofunda suas vivências, de modo individual e coletivo ao mesmo tempo, confirmando a noção de espectador emancipado de Rancière, segundo a qual:

*Num teatro (...) nada existe que não sejam indivíduos que traçam o seu próprio caminho pelo meio da floresta das coisas, dos actos e dos signos que lhe surgem pela frente ou que os rodeiam (...) Este poder comum da igualdade das inteligências liga os indivíduos entre si, fá-los proceder à troca das suas atividades intelectuais, ao mesmo tempo que os mantém separados uns dos outros, igualmente capazes de utilizar o poder de todos para traçar o seu caminho próprio. (RANCIÈRE, 2010: 22)*

---

<sup>47</sup> Anexo em vídeo 8 - bloco 8.

<sup>48</sup> Anexo em vídeo 19 - Vídeo projetado na cena 9 - Paloma não fala sobre o Brasil.

<sup>49</sup> A discussão desta cena será realizada com mais pormenor no capítulo seguinte.

Mas esse é só mais um exemplo dos recursos utilizados para estimular o espectador a traçar esse caminho próprio, como referido. Ao longo de todo o espetáculo, desejou-se intensificar a rapidez com que as trocas de assuntos, temas e registros eram realizadas na cena. Tais trocas foram feitas não só de modo rápido, como, muitas vezes, ríspidamente, não dando tempo ao espectador de preparar-se e de criar uma narrativa lógica para o que viria a seguir. Pretendeu-se, assim, provocar-lhe a dúvida sobre se havia uma conexão real entre as falas já ditas e as próximas que viriam.

A reflexão apresentada por Rancière tem um interesse particular neste projeto por se tratar de uma autoficção e jogar, a todo o instante, com a circunstância de que as falas proferidas pela atriz poderiam ser memórias que ela partilha com o público no momento presente, ou tratar-se apenas de um recurso para provocar essa impressão. O efeito obtido assemelha-se às memórias, uma vez que elas são geradas na nossa mente de modo desordenado, recortado e, evidentemente, distorcido. Sendo assim, o efeito que se buscou foi o mesmo descrito por Hans-Thies Lehmann, a propósito do teatro pós-dramático, em que a profusão de signos apresentados simultaneamente remetem a uma “duplicação da realidade”, por imitar “o caos da experiência cotidiana autêntica” (2017: 120).

Os aproximadamente quarenta minutos de espetáculo são divididos em doze blocos independentes, com características próprias e abordagens diferentes. Dentro desses blocos, ainda há pequenos momentos facilmente dissociáveis do restante da peça e que criam micronarrativas não completamente finalizadas, como, por exemplo, o momento em que a personagem direciona sua fala à mãe e lembra uma história que viveram juntas:

*Mãe? / Lembra de dizer isso, mãe? / E o nosso plano secreto? / Ah, eu não vou contar para eles. / Mas, nós sempre acreditamos nas coisas do universo. / Tanto tempo que você passou olhando para aquele quadro do Rio de Janeiro e nós acabamos morando dentro do quadro. / Mãe, se lembra do Pedro? (FAÍSCO, 2017: bloco 5)*

Porém, tal sequência de fatos não é claramente exposta e apenas deixa pistas do que poderia ter sido a história com a mãe, já apontando para um novo assunto a ser explorado. Essa troca rápida do texto e das ações desenvolvidas em cena provocam uma dinâmica de ordem quase cinematográfica, em que o espectador é surpreendido por *takes*, com cortes rápidos, e corresponde a essa cadeia de fatos, sendo convidado a multiplicar sua rede de percepção. Lehmann justifica a provocação do espectador nesse tipo de caso, ao afirmar que o aparelho sensorial humano tem dificuldade de suportar a falta de conexões, procurando, assim, fazê-lo por conta própria (2017: 122).

### 3.2 Escolhas políticas

*O real precisa ser ficcionado para ser pensado (...) A política e a arte, tanto quanto os saberes, constroem ficções, isto é, rearranjos materiais dos signos e das imagens, das relações entre o que se diz, entre o que se faz e o que se pode fazer. (RANCIÈRE, 2009: 58-59)*

Ao longo dos séculos, desde sua origem ritualística do teatro até os dias de hoje, uma vasta gama de pensadores já abordou e aprofundou em suas pesquisas a relação indissociável entre teatro e política, como o irlandês Bernard Shaw, os alemães Erwin Piscator e Bertolt Brecht ou os franceses Antonin Artaud e Bernard Dort. Este último confessou que tinha a tentação de acreditar que “todo grande teatro é, por definição, político; mesmo quando se recusa a ser”



(DORT, 1977: 381), enquanto a britânica Deidre Heddon, que pensa a arte performativa, afirmou que quer e precisa acreditar que a *performance*, por ser um ato transformacional, contribui para uma rede de atividades políticas (HEDDON, 2008: 3). O teatro que tem sido realizado nos últimos anos apresenta a dimensão política de seus espetáculos por vertentes completamente diversas. No entanto, os espectadores, de modo geral, criam uma expectativa muito alta de que os trabalhos performativos devam apresentar, invariavelmente, um caráter político explícito, talvez por acreditarem que os artistas são agentes ativos de mudanças e, por esse motivo, esperam que eles dêem conta de tais assuntos.

Pretende-se falar da dimensão política em *Abstinência de Purpurina*, partindo da premissa que o teatro pode ser panfletário, porém não o deve, necessariamente, sê-lo. Mas como promover um discurso político-pessoal sem apresentar pontos de vista de modo escrachado ou didático? Como provocar no espectador o desejo de pensar o político sem impor a ele um caminho único e óbvio?

Para tentar responder às perguntas acima formuladas, tomar-se-á como ponto central para a questão o que afirma a *performer* Eleonora Fabião:

*Tratar-se ou não de militância, não é o ponto nevrálgico da questão. O chamado é por uma ativação do corpo como potência relacional, uma tomada de consciência ativa de que nossas dramaturgias não apenas participam de um determinado contexto, mas criam “estilo de vida” e “situação política” (...) a performance interessa por ser a arte da negociação e da criação de corpo – aqui e agora. (FABIÃO, 2009: 245)*

*Abstinência de Purpurina* relaciona-se com o “aqui e agora”, sugerido por Fabião, por travar uma relação direta com o público, jogando com uma atmosfera de partilha. Ao assumir a presença do espectador, gera-se “potência relacional”, fundamental para que haja uma via de mão dupla, em que *performer* e espectador podem surpreender e ser surpreendidos com a mesma intensidade. Além disso, há situações políticas criadas a partir dessa relação: são levados à cena

temas como ética em ambiente de trabalho, relações de poder, preconceitos, estigmatização do corpo da mulher e a necessidade de se buscar um padrão de beleza como caminho para auto aceitação e aprovação do outro.

Por se tratar de uma autoficção, a peça fala sobre as projeções que a atriz faz sobre si própria, no entanto, o que se revela com *Abstinência de Purpurina* são também as expectativas que o público cria sobre como ela age, ou seja, trata-se também das projeções do outro. Patrice Pavis afirma que “a busca do real é também, e acima de tudo, um modo de encontrar e reforçar a expectativa e a atenção sobre si e no outro, para não se tornar uma máquina, para manter o elo social” (2013: 174). Talvez isso explique o motivo pelo qual o espetáculo acaba por gerar, em alguns espectadores, a busca de um posicionamento nu e cru, imbuído de verdade, acerca da interculturalidade entre Brasil e Portugal, por parte do coletivo, por exemplo. No espetáculo, questões migratórias são pinceladas, dificuldades de adaptação no país estrangeiro são mencionadas e as diferenças comportamentais e linguísticas também são apontadas, mas não são o foco da ação. A peça trata da possibilidade de se pensar uma individualização do manifesto político mais relacionado com o “eu” como ser único, que habita o corpo social, do que como o “eu” que representa o pensamento de uma sociedade inteira.

Antes mesmo da estreia, na conversa realizada após o ensaio aberto, em Ílhavo, a seguinte pergunta foi colocada:

*Em uma lógica de um momento muito importante europeu, trocas de imigrações, brasileiros em Portugal, Portugal no Brasil, essa relação de choques de cultura, isso é consciente ou, de repente, é só um resultado circunstancial da tua situação na altura? Em que lugar é que isto está, se há um manifesto associado a isso ou, então, são apenas as balizas?*

A pergunta já veio como resposta. O intuito do coletivo era lançar apontamentos acerca do universo político do espetáculo, para que o público traçasse seu próprio caminho e tirasse, ou não, suas próprias conclusões. A encenação trabalhou o tempo todo com negações, como, por exemplo, quando no bloco 2 a atriz diz que não acha interessante fumar maconha em ambiente de trabalho, ao mesmo tempo em que fuma enquanto está em seu ambiente de trabalho, a sala de apresentação. Ou mesmo quando ela se nega a comentar o que está acontecendo no Brasil, porque lá os assuntos estão sempre mudando, enquanto são projetadas no palco uma gama de imagens sobre o Brasil, sem que essas informações criem um discurso fechado sobre o que a atriz pensa acerca do assunto.

Pavis sugere que a questão do documento em cena permanece a seguinte: “o que queremos que esses documentos digam?” (2013: 174), no entanto, a questão central a se observar em *Abstinência de Purpurina* é: o que queremos que esses documentos questionem? O espetáculo visa explorar a política de um ponto de vista individual, a partir das questões que a atriz trouxe como relevantes para aquele momento da sua vida pessoal, como a forma como ela se posiciona relativamente ao teatro, ou a maneira como os outros a vêem. O caráter político do espetáculo é tratado através da perspectiva do “eu” enquanto “animal político”<sup>50</sup> e da dialética entre o que é público e o que é privado.

### 3.2.1 O “eu” privado, o “eu” público

Antes de mais nada, importa lembrar que a *performance art*, como gênero integrante do movimento artístico *live art*, faz com que o *performer* seja aquele que fará uso de todas as expressões artísticas que estiverem ao seu alcance e mesmo sua vida pessoal e seu corpo, não como personagem sagrado, mas como elemento real e vivo para praticar sua arte sem nenhum

---

<sup>50</sup> ARISTOTLE. *Politics*. Trad. Benjamin Jowett. Ontario: Editora Kitchener, 1999, p.: 5.

tipo de exigência convencional nem regras previamente estipuladas. Segundo Anne Bogart e Tina Landau, esse movimento não era só político, como também estético e pessoal (2017: 21) e foram esses três fatores, político, estético e pessoal, que modificaram a forma de pensar a arte e o papel do artista na sociedade que se pode verificar ainda hoje.

Esse caráter estético e, acima de tudo, pessoal é impresso em *Abstinência de Purpurina* quando se transpõe para a cena as histórias privadas da atriz, ora contadas na íntegra, ora mescladas com aspectos fictícios. Ao lidar com tais histórias de maneira pública e manipulá-las, a fim de introduzir certa teatralidade a elas, confere-se aos relatos do dia-a-dia uma esfera política, por se verificar uma igualdade social, ao revelar que qualquer pessoa, seja ela quem for, traz consigo questões e experiências propícias à partilha. Sendo assim, o espetáculo, enquanto exemplo da autoficção na cena contemporânea, está impelido a pôr em causa a discussão entre o que é público e o que é privado e dar voz a todas as histórias que não encontraram ainda um espaço de fala.

No bloco 12<sup>51</sup>, por exemplo, a atriz faz um duro relato sobre uma situação pela qual supostamente passou: ao chegar ao aeroporto, é levada por um policial da alfândega para uma sala, onde ele ordena que ela tire a roupa; depois de imprimir forte pressão psicológica sobre ela, fazendo uso de abuso de poder e agredindo-a verbalmente, permite-lhe ir embora; ao sair do aeroporto, já tarde da noite, ela é atacada na rua, roubam-lhe todo o seu dinheiro e deixam-na apagada no chão; ao acordar numa cama de hospital, encontra-se numa situação difícil, com dores no corpo e na alma. Aqui se verificam duas questões: caso esta história fosse real, seria da esfera privada e não seria necessariamente compartilhada em palco, por outro lado, ao levar a público esta história, permite-se que ela seja refletida por outras mentes. Ao tornar público algo que é privado, propicia-se a empatia do espectador, transformando o discurso em algo potente e político, principalmente quando articulado com uma inquietação de ordem social, tal como é trazido pelo bloco 12.

Ao observar o uso do material autobiográfico na cena contemporânea, o que importa verificar é que não é a vida do artista, que expõe suas histórias, que é posta em cheque, mas sim o uso

---

<sup>51</sup> Anexo em vídeo 11 - bloco 12.

dessas mesmas histórias como fator desencadeante de reflexão sobre questões que são inerentes a todos. É um diálogo em que o *performer* é só um exemplo. Para Deirdre Heddon, o objetivo do trabalho autobiográfico não é contar histórias sobre você mesmo, mas sim usar detalhes da própria vida para iluminar ou explorar algo mais universal (HEDDON, 2008: 5 apud KRON, 2001: XI).

A “diluição entre a vida cotidiana e a arte” (FEIX, 2014: 36), bem como o embaçamento das fronteiras entre real e ficcional em *Abstinência de Purpurina* é o que aguça a discussão e confere teatralidade às histórias, uma vez que as provocações apresentadas não se mostram claras ao espectador que, por sua vez, deve ainda transpassar essa questão, a fim definir para si no que acredita e de criar sua própria percepção política acerca do que é posto em cena.

### 3.2.2 As imagens no espetáculo

O coletivo passou por um período turbulento, ao discutir a cobrança, já comentada anteriormente, de se expressar faticamente o caráter político que diz respeito ao fato de a atriz ser uma imigrante, vinda de um país irmão, que sofre diariamente polêmicas políticas, que geram desconforto nos que nele habitam. No entanto, o desejo de não impor aos espectadores de *Abstinência de Purpurina* um certo posicionamento fechado, bem como a vontade de negar a ideia lógica de que uma artista brasileira precisa obrigatoriamente de discutir tais aspectos para ser valorada enquanto artista, fez com que o coletivo optasse por apresentar a questão política de forma estética, de modo a não falar do Brasil verbalmente, mas a dar ao espectador a oportunidade de conhecer a decisão do coletivo e tirar suas próprias conclusões a partir do que é apresentado.

Tal manifesto foi mais elaborado no bloco 10, quando a *performer* desabafa, em frente ao público, com a dramaturgia do espetáculo, que está na *régie*:

*Estava tudo rolando / Batendo certo, / As datas, os sítios, você, eu, a Cidália, o Henrique, o laboratório incrível. / E aí você falou: / Paloma, me interessa o nu / Vamos explorar? / E o que está acontecendo no Brasil, querida? / Proibindo o nu? / Cátia, eu disse para você que os assuntos estavam sempre mudando / Porque só desse modo o povo esquece / E se vai entretendo com a revolta de coisas diferentes. / Mas isto, aqui, agora, / Não é sobre o Brasil! / É sobre mim, / é sobre mim / é sobre mim! (FAÍSCO, bloco: 10)*

Ao fundo, é tocada a música brasileira *Meu Nome é Gal*, composta em 1969, em plena ditadura militar no país. A música faz parte do tropicalismo, movimento cultural libertário e irreverente, que “transformou os critérios de gosto vigentes, não só quanto à música e à política, mas também à moral e ao comportamento, ao corpo, ao sexo e ao vestuário”.<sup>52</sup> O movimento mobilizou uma geração de artistas a romper com os limites do que poderia ser a música brasileira, até então dominada pela bossa nova e pelo samba. Os tropicalistas buscavam incorporar elementos do *rock*, da rumba, do bolero, do baião, além de trazer inspirações psicodélicas e inserir a guitarra elétrica em suas músicas, inovando não só a MPB (Música Popular Brasileira), como toda a cultura do país.

*Meu Nome é Gal* entra em *Abstinência de Purpurina* como um grito de liberdade, que reivindica não só o descolamento da imagem da atriz da imagem do Brasil, mas também a possibilidade do “EU” e as questões do indivíduo estarem no centro da ação. Esta busca por liberdade trazida na cena vai na direção do que Maryvonne Saison apresenta em seu *Les théâtres du réel*, uma vez que o teatro que lida com real tem em sua política de resistência, não uma característica

---

<sup>52</sup> OLIVEIRA, Ana de & RENNO, Carlos. “Identifisignificados - movimento”, in *TROPICALIA*, 2000. Disponível em: <<<http://tropicalia.com.br/identifisignificados/movimento>>>. Acesso em 17 de julho de 2018.

panfletária, mas sim a característica de “lutar por um espaço aberto, um respeito mútuo, bater-se por um espaço público comum de liberdades individuais e coletivas” (SAISON *apud* FERNANDES, 2013: 4-5).

Enquanto o ritmo da música aumenta paulatinamente, a intensidade com que a atriz executa esse desabafo também aumenta. Com essa crescente, é projetado na parede um vídeo editado com fotos do Brasil, que trazem problemáticas atuais e explícitas, ou que corroboram a imagem clichê do país, como praia, escola de samba, caipirinha, biquíni e paisagens exuberantes, e também fotografias da atriz em diversos momentos da vida. Essa confusão imagética funde-se também com os gritos da atriz, que, ao bater no peito, repete a última frase do texto: “isto, aqui, agora, não é sobre o Brasil, é sobre mim”. Na sequência, acompanhada da música que se transforma em samba, ela dispara a sambar de modo compulsivo e bastante veloz.

Está na mão do público decidir como encaixar todos esses elementos, de certa forma díspares, assim como perceber o que o texto quer dizer e qual a sua relevância para perceber o manifesto. Quando se realizou o ensaio aberto em Ílhavo, a seguinte impressão foi compartilhada por um dos espectadores:

*Eu gosto da frase “no Brasil estão sempre a mudar de assunto”. Acho que essa frase marca muito o som da peça, porque a peça tem esse ritmo, de estar sempre imagens, constantemente, e mudança de assunto, porque não é uma rotina, temos muitos degraus e muitos cortes, portanto dá um bocado essa ideia que vocês puseram no vídeo, que a peça é isso, é isso e é isso. E a peça mantém esse ritmo. Então é interessante esse reforço.*

Ao expor as rápidas mudanças do espetáculo não se está só a falar da questão estética relativa à dinamicidade, mas sim de toda a dimensão política que envolve *Abstinência de Purpurina*. É oferecida ao público uma série de informações independentes, que podem ser vistas como em

uma janela de *facebook* através do qual é possível que tudo o que o espectador recebe tenha sido ficcionalizado por diversos filtros e condicionado por uma gama de algoritmos que coordenam o que ele verá, questionando-se, assim, a noção de transparência no espetáculo. As respostas sobre a veracidade dos fatos não são reveladas. Esse é o jogo ao qual o público está submetido desde o início, e ele foi informado sobre isso. Sendo assim, há, implicitamente, um convite a refletir também acerca da ideia de transparência nos tempos atuais, em que, segundo Maryvonne Saison, impera a “esperança ingênua de um acesso direto às coisas mesmas, sem intermediações de algum sistema representativo” (SAISON *apud* FERNANDES, 2013:51).

Além disso, o trabalho realizado pelo Coletivo Casa foi também o de identificar os pontos do texto que estimulavam a exposição real da atriz em cena e regular o modo como isso seria apresentado ao público. No bloco 11<sup>53</sup>, por exemplo, a *performer* critica a banalização da nudez em cena, enquanto despe-se, expondo o seu corpo real e preparando o público para o momento mais denso da peça. Quando isso ocorre, o público é alertado de que ali há um ser humano que transpassa a personagem e que lhe contará, olhando olhos nos olhos, algo que será confessado no momento presente. Durante os quatro minutos em que a “Breve Carta aos Leões” é dita, o público torna-se cúmplice, com ouvidos e olhos atentos, presentes.

Em uma entrevista<sup>54</sup>, Marina Abramovic afirmou que o papel do *performer* no palco é “fazer com que as pessoas se projetem para a ação” e quando há um risco ou uma exposição em cena, isso faz com que o artista esteja mais presente, assim fazendo com que o público também esteja vivendo o “aqui e o agora” e não mais só assistindo. Volta-se, então, à questão da transparência, em que o público é seduzido a ficar com a artista, por parecer ter acesso mais fácil à realidade. No entanto, se tudo é suscetível de parecer transparente, o que resta à arte?

---

<sup>53</sup> Anexo em vídeo 10 - bloco 11.

<sup>54</sup>Entrevista concedida por Marina Abramovic à *Dasartes*, em 2009. Disponível em: <<http://dasartes.com/materias/entrevista-com-marina-abramovic/>>. Acesso em: 17 de julho de 2018.



## 4. Relação com o espectador

*O teatro é o lugar onde uma acção é conduzida ao seu acabamento por corpos em movimento frente a corpos vivos que se trata de mobilizar* (RANCIÈRE, 2010: 10)

O espetáculo *Abstinência de Purpurina*, que comportava trinta pessoas na plateia por sessão, contou com a presença de setenta e nove espectadores, distribuídos entre os três dias de apresentação. Pode-se dizer que o público era bastante heterogêneo, de idades, gêneros e nacionalidades distintos. Também se pode dizer que as reações e interações dos espectadores se deram de modos bem distintos a cada noite. O público do primeiro dia de apresentação, por exemplo, estava bastante participativo e emotivo, enquanto o do segundo dia manteve um distanciamento maior em relação às proposições da atriz; já o público do terceiro dia de apresentação estava descontraído e manteve-se bastante atento ao longo da *performance*. Foram as respostas dadas pelo público e o modo como interagiu com a *performer* que determinaram o ritmo e o tom do espetáculo.

Após a estreia de *Abstinência de Purpurina*, desejou-se verificar de que maneira a autoficção na cena pôde, ou não, provocar diálogos e reflexões acerca das projeções que as pessoas fazem sobre si próprias e sobre os outros, bem como perceber se havia sido atingido o objetivo de oferecer ao público a possibilidade de gerir suas percepções, por trabalhar com diversas informações simultâneas. Para tanto, apurou-se a divulgação espontânea de espectadores que saíram satisfeitos com a *performance* e publicaram em suas redes sociais depoimentos e indicações para que seus amigos fossem aos próximos dias de apresentação; também se observou a crítica ao espetáculo<sup>55</sup> que Raquel Lima publicou no jornal online *Notícias ao Minuto Brasil*.

---

<sup>55</sup> Anexo 17 - Crítica ao espetáculo: LIMA, Raquel. “Brasileira é aclamada em estreia de monólogo em Lisboa”, in *Notícias ao Minuto Brasil*. 16 de junho de 2018. Também disponível em:

Para além desse retorno voluntário, pediu-se a quinze espectadores que contribuíssem com suas impressões acerca do espetáculo<sup>56</sup>. Igualmente, um questionário com três perguntas foi enviado por mensagens no *facebook* e e-mail com a única indicação de que as respondessem como quisessem. Dos quinze espectadores solicitados, oito responderam às seguintes perguntas:

1. De que maneira o jogo atriz-personagem / realidade-ficção lhe moveu como espectador?
2. A proximidade da atriz com o público interferiu na forma como você se envolveu com o espetáculo? Pode explicar?
3. O que lhe chamou mais atenção em *Abstinência de Purpurina*? Sabe dizer o por quê?

O primeiro ponto a notar é que, a partir dos depoimentos, confirmou-se que a autoficção em palco potencializou o trabalho da *performer* e deu ao público o desejo de acompanhar o desenrolar da ação, a fim de descobrir os próximos passos da história e desvendar seus pontos reais ou ficcionais. O fato de a atriz conduzir sozinha os materiais autobiográficos em uma narrativa contínua em cena fez com que os espectadores estivessem mais concentrados nas ações e se tornassem uma espécie de cúmplices da *performer*. Os olhares atentos que se pôde notar nos dias de apresentação foram também confessados pelo público de *Abstinência de Purpurina*:

*Se eu não conhecesse Roberta, gostaria de conhecê-la. Mesmo que misturada com Paloma. Essa coisa inventada chamada realidade quando embaralhada com as cartas marcadas da ficção me fascina. Adoro a simulação do real ou a dissimulação da ficção. Acho que ficção e realidade nasceram uma para outra. São irmãs siamesas com o mesmo tronco. O olhar (a perspectiva) é que muda. **Roberto Bernardo**, via questionário.*

*Na ginástica, quando o salto é mais difícil, a nota já começa mais alta. Monólogos são assim pra mim. Tem que ter coragem pra levar uma plateia sozinha durante uma hora. E a Roberta (ou seria a Paloma?) faz isso muito bem. **Raphael de Oliveira**, via publicação no *facebook*.*

---

<<https://www.noticiasao minuto.com.br/cultura/607641/brasileira-e-aclamada-em-estreia-de-monologo-em-lisboa>>. Acesso em 15 de junho de 2018.

<sup>56</sup> As respostas completas dos oito espectadores podem ser encontradas no Anexo 13.

*O que mais me chamou a atenção foi a capacidade da Roberta (ou seria da Paloma?) de me fazer gargalhar em um momento, e chorar no instante seguinte. A troca com o público e o ambiente intimista fizeram com que eu me envolvesse por inteiro na peça. Sinto que a história faz com que os espectadores entrem em um profundo contato com as próprias vivências: um misto de alegrias e tristezas.* **Letícia Martins**, via questionário.

*O tom autoral. É sempre bonito e grande ver uma artista nua, de corpo e alma, sozinha no palco, contando uma história que é dela, e que pode ser de qualquer um.* **Lorena Portela**, via questionário

O jogo ficção-realidade foi de fato assimilado e experimentado pelo público, que mencionou a dúvida como ponto invariável do espetáculo. A partir dos depoimentos dos espectadores, foi possível observar que a dupla relação atriz-personagem gerou certo incômodo e/ou curiosidade, fazendo com que se sentissem estimulados a decifrar os aspectos reais e ficcionais ao longo de toda a *performance* e até mesmo, em alguns casos, levando a questão para casa. Ao fim da experiência, até mesmo aqueles espectadores que já conheciam a atriz antes do espetáculo confundiram-se quanto às personalidades de Roberta e de Paloma, como se pode observar nas seguintes respostas dos espectadores:

*Não saber o que é realidade e o que é ficção aguça a curiosidade. Como uma boa curiosa, fiquei instigada a tentar adivinhar quem é a Roberta e quem é a Paloma (se é que as duas chegam a se separar).* **Letícia Martins**, via questionário.

*Por conhecer pessoalmente a Roberta, diria que a minha sensação acerca do espetáculo, a questão de ser-a-Roberta/não-ser-a-Roberta, está necessariamente condicionada. Acima de tudo, talvez tenha sentido um desconforto por nunca antes ter visto a Roberta-real com um comportamento mais imediato e seguro, gritante – mais confiante, talvez? Enfim, foi divertido ver essa identidade (?) que não conhecia na Roberta-real. Fiquei então na dúvida: a Roberta-real também é aquela que vi em palco? Ou seria apenas caricatura, um mero jogo sobre o que a Roberta-real não é de todo? Ou nada disto?* **Leonor Buescu**, via questionário.

*Este 'Jogo' por muitos momentos me confundiu. Não sabia se quem estava ali era a atriz ou a sua personagem, a Paloma. Era como se deixasse durante todo o tempo um mistério no ar, uma dúvida.* **Aline Galvão**, via questionário.

Para além da dúvida entre o que vinha a ser atriz e o que vinha a ser personagem, em *Abstinência de Purpurina*, os espectadores perceberam o caráter multifacetado de Paloma. Observando as diferentes características da personagem, os espectadores identificaram-se com ela e identificaram nela outras tantas pessoas, o que ofereceu a possibilidade de tornar múltiplo o diálogo do espetáculo, pois reverberou no público a sensação de pluralidade, como se pode observar nos seguintes depoimentos:

*Eu fui assistir a Roberta no palco. Lá encontrei a Roberta e também a Paloma. Não, espera. Encontrei mais. Foram Robertas, Palomas, Alines, Raquéis, Lorenas e tantas outras. E outros. Com verdades e mentiras. Sabidas e escondidas. Porque a vida é também isso: um sem fim de dizer o que deveria calar e de calar o que poderia ser grito. Mariana Vilela do Amaral, via publicação no facebook.*

*Roberta e Paloma parecem estar acompanhadas no palco por muitos outros nomes e até outros gêneros. Raquel Lima, via crítica no jornal online Notícias ao Minuto Brasil.*

Faz-se importante notar que o desejo de não apresentar ao público ideias fechadas relativas à opinião, política e sociedade no espetáculo foi muito acertada, pois possibilitou que as associações dos espectadores fossem independentes, plurais e não sugestionadas. Cada espectador teve a possibilidade de criar suas próprias concepções acerca do que lhe era apresentado em cena. Nos depoimentos, cada espectador mencionou um ou mais aspectos diversos relativos à sua compreensão do espetáculo. Foram referidas desde questões migratórias às questões do feminino, da política brasileira, do preconceito e da violência, como mostram os seguintes exemplos:

*O cunho político dado à peça foi o que mais me chamou a atenção. A luta das mulheres contra o assédio em variadas situações, a política de imigração e a política nacional, incluindo ali um*

*belo de um clipe de vídeo emocionante, que enriqueceu e emocionou a quem ali estava, sendo brasileiro ou não. Aline Galvão, via questionário.*

*Fiquei impressionada com a condução da peça. Certa fluidez que me direcionou a diversas interpretações e sensações diferentes. Ora por pensar que talvez reagisse de forma diferente aos fatos. Ora por compartilhar o desconforto real retratado no texto que escancara uma realidade cruel, muito bem descrita numa perspectiva feminino. Condução essa que me fez não querer saber o que era mesmo real e o que era ficção, mas ao mesmo tempo ficar tomada por absurda curiosidade. Renata Camargo, via questionário.*

*A dinâmica realidade-ficção numa peça tão pessoal como a apresentada comunica diretamente com as próprias percepções de realidade do espectador. No meu caso, moveu-me especialmente a forma como eu duvidei de realidades que estão mais do que comprovadas na sociedade portuguesa, como o preconceito ou a violência (...) deixou a certeza de que conheço tão pouco algumas realidades (ou presto tão pouca atenção) que o meu primeiro instinto é duvidar, mesmo quando estão à minha frente. Anabela Dantas, via questionário.*

*Pensar que a atriz realmente vivenciou algumas das cenas interpretadas, me colocou de alguma forma em seu lugar, me fez pensar nas atitudes que teria, a maneira que iria reagir a partir dos acontecimentos interpretados. Lidiane Melo, via questionário.*

Os depoimentos revelaram que cada espectador foi levado a reformular seus próprios conceitos em relação ao que o cercava tanto no palco, quanto na vida, uma vez que a dúvida lhe provocou um confronto íntimo.

A relação da *performer* com o público, em *Abstinência de Purpurina*, já estava estabelecida desde o momento em que o espectador entrava na Galeria Monumental. O público era recebido pela atriz<sup>57</sup>, que alternava entre as rodas de conversas, enquanto trocava impressões sobre o livro *A Paixão Segundo GH*, de Clarice Lispector. Alguns dos espectadores revelaram ter-se sentido provocados a decifrar o jogo atriz-personagem, uma vez que, já ali, antes mesmo de todos os espectadores chegarem, a dúvida já estava precocemente instaurada. Neste caso, pode-se observar duas questões: a primeira é da ordem da presença, em que a identidade da atriz e da personagem são fundidas, já não deixando margem para se descobrir onde começa uma e onde termina a outra; a segunda é da ordem da proximidade, uma vez que a *performer* está a uma distância muito reduzida do público, dividindo com ele um mesmo espaço, olhando nos seus olhos e dialogando diretamente com ele. A junção desses dois fatores transforma a relação com o

---

<sup>57</sup> Anexo 10 - Atriz recebe o público de *Abstinência de Purpurina*. Fotografia de Marcelo Albuquerque, na Galeria Monumental, dia 07 de julho de 2018.

público, trazendo-o para dentro do jogo em uma esfera de confiança e de intimidade, como observado por alguns dos espectadores.

A forma como a *performance* seria conduzida era exposta ao público desde o início, quando a personagem Paloma explicava, no bloco 4, que muitos dos fatos postos em cena poderiam não ser reais, mas que o público não teria forma de o saber: “no final, não darei entrevistas, não falarei de como construí isto para vocês, entendeu?” (FAÍSCO, 2017: bloco 4). Tal provocação está no centro do jogo da cena, visto que se desejou que o próprio espectador decidisse como administraria esse não saber, procurando, através de suas próprias assimilações, o que entenderia como verdadeiro ou ficcional. Os espectadores foram, então, convidados a realizar seus próprios caminhos de assimilação, como pode-se observar nas palavras do espectador Roberto Bernardo:

*Fiquei rendido, com olhar atencioso e a cabeça a fervilhar. Fiquei despido de toda aquela armadura clássica dos espectadores sentados escondidos no escuro da plateia a assistir uma ficção. Fiquei desconfortável, exposto, na dúvida o tempo todo. E isso foi ótimo porque isso é a provocação inerente da boa arte. Ou será que é a provocação inerente da realidade?* **Roberto Bernardo**, via questionário.

É verdade o que Jacques Rancière diz quando afirma que os espectadores desempenham o papel de intérpretes ativos, que devem elaborar “a sua própria tradução para se apropriarem da história [posta em palco] e dela fazerem a sua própria história” (2010: 35). Cada indivíduo traz em si suas próprias vivências e formas de relacionar-se com as diferentes situações por que deve passar, sendo assim, para tudo o que é por ele experienciado, cria suas próprias referências e formas de percepção. Essa noção de individualidade é o que faz de cada espectador um espectador emancipado, pois nele reside o poder de associar e dissociar (ibidem). Portanto, o espectador é sim um participante ativo desde o momento em que sai de sua casa para ir ao teatro, pois é com sua vivência que desenvolverá sua experiência no evento teatral.

Em pleno século XXI, já não há mais hipótese de negar tal diálogo com o público e reduzir o espectador a um mero observador, sem senso crítico ou despreparado para reelaborar suas próprias conclusões acerca do que vê. Durante muito tempo a arte teatral serviu como ferramenta extremamente potente para a politização social. Porém, o teatro proposto nos últimos séculos subestimou o espectador. Na contramão desse formato, grandes pensadores do século XX, como Antonin Artaud e Bertolt Brecht, começaram a questionar a estrutura de teatro que estava sendo feita e de que maneira o espectador poderia e deveria ser parte integrante e atuante na ação cênica. Porém, ao refletir sobre o tema, Jacques Rancière observou que mesmo estes que propuseram reposicionar o espectador conferindo a ele responsabilidade e autonomia, fazendo com que sua experiência artística se desse de modo ativo, ao invés de darem-lhes liberdade, impuseram-lhes novas regras. Em seus programas, respectivamente Brecht e Artaud, o espectador deveria ganhar distância, aguçando seu olhar para criar consciência da sua situação e interesses, ou deveria exterminar as distâncias, envolvendo-se em um ritual purificador, retomando seu lugar vital e sua posse das energias, como lembra Rancière (2010: 11-13). No entanto, o que o filósofo propõe é que o espectador não tenha de agir de uma certa maneira específica, uma vez que compreende que olhar já é uma ação, porque ao observar, selecionar, comparar e interpretar, compõe sua própria percepção daquilo que vê (idem: 22). Deste modo, o espectador torna-se responsável por criar seu próprio entendimento do que é exposto à sua frente.

Em *Abstinência de Purpurina*, procurou-se, justamente, desmistificar a ideia de que o espectador é apenas um receptor da arte que lhe é oferecida, a fim de repensar a posição e a função do público no jogo autoficcional instaurado, conferindo a proposta de Rancière de “igualdade da inteligência” (idem: 18), em que o ator não transmite mais o conhecimento que só por ele é dominado, mas sim abre possibilidades para que o espectador construa seu próprio conhecimento através de suas capacidades de assimilação. Pelo fato de a ação desenrolar-se junto às respostas dos espectadores, uma certa liberdade foi concedida à atriz e aos espectadores, a fim de que percebessem, individualmente, essa dupla relação real-ficcional a cada dia.

O desconforto mencionado pelos espectadores perante a dúvida está invariavelmente relacionado a essa ideia de emancipação proposta por Rancière, pois cada indivíduo da plateia teve liberdade

de ressignificar a cada instante o que era posto em cena pela *performer*, escolhendo o seu próprio ponto de vista. Ao conferir ao público essa liberdade, o espectador deixa de ser só público e passa a ser também indivíduo que pensa e produz a partir disso. A emancipação torna a função do teatro mais relevante, uma vez que as trocas são reais, vivas e a participação do espectador é definida por ele próprio, que é estimulado a fazer suas conexões pessoais e a responder às perguntas por ele mesmo criadas enquanto assiste. Assim, é o indivíduo da plateia quem determina qual fatia do que vê é relevante ou não para sua percepção do todo. Deste modo, a experiência de cada espectador é única e intransponível.

Em *Abstinência de Purpurina*, desejou-se provocar o pensamento sensível das pessoas, oferecendo um único objeto artístico, que pudesse ser recebido de milhares de maneiras diferentes, além de estimular as percepções acerca das projeções que as pessoas fazem sobre o real. Alguns espectadores relataram que as histórias postas em palco fizeram com que eles entrassem em um profundo contato com suas próprias vivências, bem como apreciaram de formas diferentes os impulsos apresentados.

Segundo Hans Thies-Lehmann, o ponto principal do teatro do real é o incômodo provocado pela indecisão entre o que é realidade ou ficção, aferindo que tanto o “efeito teatral” como o “efeito na consciência” derivam desta dúvida (2017: 143-144). Sendo assim, a provocação proposta teve um duplo resultado positivo, uma vez que incentivou o público a tomar para si a responsabilidade de refletir acerca do que lhe estava sendo mostrado, além de fazer com que levasse para casa a dúvida e a insegurança causadas pelo evento teatral que aconteceu no momento presente e foi realizado de modo a incluir todos os que estivessem dispostos a participar ativamente do espetáculo.



## Conclusões

*Quero investigar e ultrapassar os limites e fronteiras do meu corpo para explorar o espaço da liminaridade, esta corporeidade que não se resume ao corpo físico, este estado no qual sempre nos encontramos maior parte do tempo, mas sem estarmos conscientes. A maior parte das coisas que imaginamos são mais interessantes na imaginação do que na realidade. A maior parte dos corpos que vemos possuem uma potência superior a esta que vemos. A questão da presença é um fenômeno complexo. (FEIX, 2014: 237)*

A *performance art* cumpre uma valorosa função social de regular os afetos e pôr em evidência corpos vivos dispostos a trocas efetivas. O *performer* é aquele que buscará reduzir as distâncias entre o palco e a plateia, trazendo o público para dentro do jogo performático, além de embaçar com a sua arte as fronteiras entre real e ficcional. Ele utiliza-se de seu próprio corpo e de materiais autobiográficos que se moldam em cena para potencializar esse intercâmbio. A presente investigação teórico-prática pretendeu mapear alguns dos efeitos da autoficção em cena, com base no espetáculo *Abstinência de Purpurina*, a fim de examinar como ocorre o comprometimento do público para com uma *performance* baseada no jogo entre real e ficcional.

O grande desafio do espetáculo foi apresentar em palco esse jogo, em que a curiosidade natural e humana dos espectadores fosse aflorada, estimulando a dúvida. Anne Bogart e Tina Landau levantam uma questão importante de ser pensada: “quais são as técnicas de contar histórias que fazem a sua história ganhar vida? A questão aqui não é o que você conta, mas como você conta” (2017:184). No processo do Coletivo Casa, interessava descobrir de que forma contar as histórias trazidas pelo texto, encontrando um tom sincero para que a dubiedade atriz-personagem estivesse presente, de modo a provocar a dúvida. Isso era mais relevante que as próprias histórias contadas, visto que estas, muitas vezes, quando lidas de modo divorciado do processo como um todo, poderiam não gerar grande impacto, ao passo que ganhavam força quando iam para a cena e eram contrastadas com o jogo entre ficção e realidade. O material autoficcional foi trazido e incorporado na cena à medida que se ia mesclando o texto de Cátia Faísco com a improvisação,

bem como quando as composições eram criadas e propunham o uso de documentos autobiográficos, que obrigavam os integrantes do coletivo a moldar, editar e selecionar o modo como eles integrariam a cena e estariam mesclados com o ficcional.

Ao longo da *performance*, os integrantes da plateia travavam uma batalha íntima entre suas crenças a respeito do que representa para si a verdade e a certeza de serem impotentes para dela se apropriarem de forma absoluta. Por meio de provocações cuidadosamente formuladas até o último momento do espetáculo, o público foi instigado a levar consigo suas dúvidas para além do evento performativo. Ao finalizar, a *performer* retomava sua pergunta inicial e convidava o público a refletir acerca do que foi posto em palco: “haverá fatos que poderão não ser reais, mas não terão forma de os comprovar. Aí, a minha pergunta para vocês é: será que conseguem conviver com isso?” (FAÍSCO, 2017: bloco 12). Dessa forma, pode-se dizer que o conflito íntimo existente foi reforçado em razão de ter ficado claro, desde o início do espetáculo, que não haveria qualquer distanciamento entre a personagem e a *performer*.

O jogo real-ficcional foi possível tendo em vista o treinamento realizado pelo Coletivo Casa ao longo do processo criativo para que a *performer* estivesse pronta para jogar com essa dupla relação, removendo as resistências e os bloqueios, a fim de que seu desempenho se desse de maneira inteira e seguindo seus “impulsos interiores” (SCHECHNER, 2009: 335). Os doze meses de processo de criação do espetáculo *Abstinência de Purpurina* mostraram-se indispensáveis para esta investigação, pois a partir deles verificou-se de que maneira poder-se-ia incluir o jogo autoficcional na cena de modo fluido. Cada etapa da pesquisa, desde as residências até a estreia, influenciou positivamente o resultado final. Por exemplo, nas residências artísticas, todos os integrantes do coletivo estavam em um trabalho de imersão, permanecendo, assim, constantemente comprometidos com o processo criativo e produzindo um rico material bruto, que foi retrabalhado posteriormente nos ensaios. A escrita da proposta de acolhimento enviada para os espaços teatrais motivou o Coletivo Casa a reconectar-se com a concepção artística do espetáculo, bem como com seu propósito de incitar no público a dúvida perante o jogo do real e do ficcional. Já o *workshop* ministrado aos estudantes de teatro estimulou a atriz a reestabelecer conexão com o cerne da investigação, que era a autoficção, observando de que maneira o gênero poderia provocar novos impulsos para a cena. A realização do ensaio aberto, por sua vez,

oportunizou o coletivo a receber um primeiro *feedback* em relação ao material cênico já produzido e, conseqüentemente, a reestruturar tudo o que fosse necessário durante os dois meses que antecederam a estreia. Por fim, a escolha de apresentar três vezes o espetáculo permitiu que as diferentes reações do público fossem observadas, assim como a forma como tais reações modificaram, de forma efetiva, o modo como se conduziu a *performance*.

Richard Schechner lembra que “a reação do *performer* a cada elemento pode, a qualquer momento, evocar um novo elemento, que de novo transforma a encenação” (SCHECHNER, 2009: 334). Uma vez que a *performance* acontece diante e em razão das respostas do público e está sempre apta a ser modificada a cada novo estímulo, pode-se dizer, então, que *Abstinência de Purpurina* foi regida pelo momento presente, conferindo a liberdade necessária à *performer* para que pudesse se experimentar a cada dia diante de um público novo. A partir dessa ligação entre palco e plateia, criou-se um ambiente propício à interação, desenvolvendo-se, assim, um jogo fluido entre ficção e realidade. A imprevisibilidade foi incorporada às ações realizadas em palco mediante intervenções vindas da plateia, característica marcante da estrutura flexível do espetáculo. Para tanto, a *performer* esteve constantemente atenta aos estímulos provenientes dos integrantes do público, fossem eles falados ou demonstrados através de linguagem corporal, com o intuito de que os espectadores não estivessem nem no centro do evento teatral, nem na periferia, ou seja, nem sendo impelidos a interagir, nem escondidos pela escuridão da plateia, mas sim habitando um ambiente poroso, que lhes proporcionasse um espaço de co-criação espontânea. Dessa forma, as respostas oferecidas pelo público e o modo como ele interagiu com a *performer* foram determinantes para definir a dinâmica do espetáculo. Tais reações e interações manifestaram-se de formas bastante diferentes em cada apresentação, confirmando, assim, o caráter cambiante dos resultados produzidos em *performance art*. Isso porque cada indivíduo possui uma forma de relacionar-se com suas experiências, em razão do modo como percebe o mundo ao seu redor. Sendo assim, cada espectador vê, interpreta e relaciona-se de modo peculiar, porque “compõe o seu próprio poema com os elementos do poema que tem a sua frente” (RANCIÈRE, 2010: 22).

Visto que o espectador caminha para seu entendimento sempre único e próprio, *Abstinência de Purpurina* utilizou a chamada “desierarquização dos meios teatrais” (LEHMANN, 2017: 124).

Significa dizer com isso que todos, absolutamente todos, os elementos presentes na construção da cena estavam em “pé de igualdade” (ibidem) e foram fundamentais para a criação do espetáculo, pois nessa condição conferiram maior liberdade aos artistas, como também aos espectadores, que foram estimulados a gerir com autonomia suas percepções, facultando-lhes o exercício da associação e dissociação de ideias.

No processo de criação de *Abstinência de Purpurina* os materiais já trabalhados mantinham-se sempre passíveis de improvisação e de modificação, permitindo que o jogo posto em cena se mantivesse fresco durante toda a criação e proporcionasse a geração de novas ideias a cada ensaio, mantendo o espírito de *work in progress*.<sup>58</sup> Essa flexibilização também foi utilizada nas apresentações da *performance*, quando, ao ter liberdade para gerar novas ideias em palco, a atriz jogava com os integrantes do coletivo, que não só a acompanhavam pela *régie*, como também respondiam, interagindo com ela sempre que acionados.

A escolha de trabalhar o espetáculo a partir de criação coletiva foi determinante para os resultados obtidos, pois possibilitou que o processo não fosse tão solitário para a atriz, além de pluralizar as ideias, conferindo um caráter multifacetado ao espetáculo. De acordo com as capacidades próprias de cada integrante do coletivo, trabalhou-se com “hierarquias momentâneas ou flutuantes” (ARAÚJO, 2008: 56), em que todos os artistas participaram de todos os momentos do processo, mas algumas etapas eram lideradas por determinado membro em razão de possuir a correspondente aptidão, como a escrita do texto, a construção do cenário e o trabalho de produção. A postura proativa e propositiva que este processo gerou nos integrantes do coletivo fomentou a produção de variados pontos de vista para a criação do espetáculo, em que cada proposta trazida por cada integrante era redefinida, remodelada e a ela era atribuída a criatividade dos outros componentes do coletivo, pluralizando as ideias e potencializando as escolhas. Além disso, o processo de criação coletiva permitiu à *performer* maior segurança em palco, por dividir com os outros membros as responsabilidades do processo.

Os procedimentos escolhidos pelo Coletivo Casa para a criação do espetáculo, como a composição e os *viewpoints*, tornaram o processo mais fértil, pois estimularam a criatividade de

---

<sup>58</sup> O espírito de *work in progress* conferido na criação do espetáculo é explicado no capítulo 2.

forma livre, bem como ajudaram a extrair dos materiais autobiográficos o que havia de mais profundo e propício ao trabalho, a fim de manipulá-los e utilizá-los das mais diversas maneiras. Em decorrência dessas escolhas, o coletivo pôde trabalhar de modo a afastar qualquer bloqueio ou pudor, ampliando a possibilidade de lapidar e transformar o material autobiográfico bruto em cenas autoficcionais para serem levadas ao palco, traduzindo as ideias em ações.

Utilizada na *performance*, a autoficção é um termo literário, formado a partir da fusão dos gêneros autobiografia e ficção, possibilitando repensar os conceitos e propor debates sobre o público e o privado, diluindo as fronteiras entre ator e personagem, plateia e público, de modo a não se poder distinguir claramente onde termina a realidade e começa a ficção. Esse gênero proporciona uma dinâmica em palco, na qual o diálogo entre real e artificial está no centro da ação, além de propiciar ao espectador, simultaneamente, uma experiência única e coletiva do real. Dessa forma, o teatro ganha potência tornando-se um lugar vivo, por criar uma poderosa rede de impulsos em que público e *performer* tornam o espaço cênico um lugar de ricas e prazerosas trocas, uma vez que, como princípio, teatralidade potencializa a vida real e vice-versa.

Em *Abstinência de Purpurina*, o uso da autoficção revelou-se indispensável na medida em que a dupla relação atriz-personagem era percebida e provocava no público desconforto e perplexidade. Os espectadores mostravam-se estimulados a decifrar os aspectos reais e ficcionais apresentados, respondendo às interpelações da atriz e questionando os elementos postos em cena ao longo de toda a *performance* e até mesmo, em alguns casos, levando as questões para casa. O desconforto experimentado pelos espectadores está ligado à ideia de emancipação decorrente da liberdade individual para escolher o seu ponto de vista a respeito daquilo que era realizado em palco pela *performer*. A partir dos relatos de espectadores, revelou-se que certos momentos da *performance* causaram no público uma profunda reflexão acerca de suas próprias experiências. Sendo assim, as provocações propostas pela autoficção em *Abstinência de Purpurina* promoveram no público uma oportunidade singular de refletir sobre o que a ele era apresentado, fazendo com que a dúvida instaurada no momento da *performance* permanecesse atual e o acompanhasse em momentos ulteriores, podendo-se constatar, dessa forma, que o jogo ficção-realidade foi de fato assimilado e experimentado pelo público.

Todo ser humano carrega consigo memórias e projeta sobre elas imagens particulares. É inerente ao homem realizar essas projeções, no entanto, como afirma Nelson Guerreiro, “toda a gente tem uma o história de vida para contar, mas normalmente ela é mais próxima da ficção do que da realidade. Somos assim.” (2011: 125). As projeções que as pessoas fazem sobre si próprias, que mais se aproximam da ficção do que da realidade, não são mentiras, mas frutos da ignorância sobre si, pois “a consciência de si é, com muita frequência, uma ignorância que se ignora” (DOUBROVSKY, 2014: 123). Ao escancarar esta realidade, os artistas que utilizam materiais autobiográficos em seus trabalhos ficcionais oferecem ao público uma oportunidade de revisitar-se a si próprio, a partir da própria revisita que o *performer* faz a si mesmo em palco. Isso ocorre porque a autoficção evidencia em palco a relação do indivíduo com as projeções que ele faz acerca da realidade. Foram os próprios espectadores de *Abstinência de Purpurina* que escolheram quais projeções sobre o real eram relevantes para decifrar e assimilar o espetáculo, revelando, assim, um dos importantes aspectos da autoficção: propiciar ao público uma autorreflexão sobre o real.

## Referências bibliográficas

ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Trad. Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

BARBA, Eugenio. "Questions on Training", in *The Floating Island*. Holstebro: Drama, 1979, pp.: 81-85.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Trad. Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BOGART, Anne. *A Preparação do Diretor*. Trad. Anna Viana. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

\_\_\_\_\_ & LANDAU, Tina. *O Livro dos Viewpoints*. Trad. Sandra Meyer. São Paulo: Perspectiva, 2017.

BOLT, Barbara. "Artistic Research: A Performative Paradigm?", in *PARSE Journal - Issue #3 Repetitions and Reneges*. Gothenburg: University of Gothenburg, verão de 2016. Disponível em <<<http://www.parsejournal.com/article/journal-issue-3-repetitions-and-reneges/>>>. Acesso em 18 de agosto de 2018.

BOURRIAUD, Nicolas. "A Estética Relacional". São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2009.

BULHÕES-CARVALHO, Ana Maria. "A Autoficção no Teatro Contemporâneo: um exemplo argentino", in *Anais do V Congresso ABRACE*. Belo Horizonte, ABRACE, 2008. Disponível em: <<<http://www.portalabrace.org/vcongresso/textos/territorios/Ana%20Maria%20Bulhoes%20Carvalho%20-%20A%20autoficcao%20no%20teatro%20contemporaneo%20um%20exemplo%20argentino.pdf>>>. Acesso em 22 de setembro de 2017.

\_\_\_\_\_ & CARREIRA, André. "Entre Mostrar e Vivenciar: Cenas do teatro real", in *Revista Sala Preta*. Vol. 13, n. 2. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2013. pp.: 33-44. Disponível em: <<<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/69074/71519>>>. Acesso em 17 de fevereiro de 2018.

CASAS, Ana (ed.). *El Autor a Escena - Intermedialidad y Autoficción*. Madrid: Iberoamericana, 2017.

COHEN, Renato. *Performance como Linguagem - Criação de um tempo-espaço de experimentação*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2002.

DA-RIN, Silvio. *Espelho Partido – tradição e transformação do documentário*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2004.

DEBORD, Guy. *A Sociedade do Espetáculo*. Rio de Janeiro: Projeto Periferia, 2003. Disponível em: << [www.geocities.com/projetoperiferia](http://www.geocities.com/projetoperiferia)>>. Acesso em 15 de dezembro de 2017.

DOUBROVSKY, Serge. *Fils*. Paris: Ed. Galilée, 1977.

\_\_\_\_\_. “O Último Eu”, in *Ensaio Sobre a Autoficção*. Org. Jovita Maria Gerheim Noronha. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014, pp.: 111-125.

DORT, Bernard. *O Teatro e sua Realidade*. Trad. Fernando Peixoto. São Paulo: Editora Perspectiva, 1977.

FAEDRICH, Anna. “Autoficção: um percurso teórico”, in *Criação & Crítica*, n. 17. pp. 30-46. Dezembro de 2016. Disponível em:

<<<http://www.revistas.usp.br/criacaoecritica/article/view/120842>>> . Acesso em 10 de novembro de 2017.

\_\_\_\_\_. “O Conceito de Autoficção: demarcações a partir da literatura brasileira contemporânea”, in *Itinerários*, n. 40, Araraquara: USP, jan./jun. 2015. pp. 45-60. Disponível em: <<<https://periodicos.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/8165/5547>>>. Acesso em 03 de dezembro de 2017.

FEIX, Tania Alice. “A potência autoficcional na construção da cena performática”, in: *Anais do VIII Congresso da ABRACE*. Porto Alegre, 2012. Disponível em:

<<<http://taniaalice.com/artigos/>>>. Acesso em 22 de novembro de 2018.

\_\_\_\_\_. “Teatro na Pós-Modernidade: uma tentativa de definição estética”, in *Revista ArteFilosofia*. Vol. 2. Ouro Preto, 2007. Pp: 180-191. Disponível em: <<<http://taniaalice.com/artigos/>>>. Acesso em 22 de novembro de 2018.

\_\_\_\_\_. “Corporeidades Liminares - uma palestra-performance”, in *O Percevejo*. Vol. 06, n. 01. Jan-Jun. 2014, pp. 234-249. Disponível em:

<<<http://taniaalice.com/wp-content/uploads/2013/01/artigo-percevejo.pdf>>>. Acesso em 10 de agosto de 2018.

\_\_\_\_\_. “Diluição das fronteiras entre linguagens artísticas: a performance como (r)evolução dos afetos”, in *Catálogo Nacional do SESC*, 2014. pp. 32-43. Disponível em:



<<[http://taniaalice.com/wp-content/uploads/2012/11/palco2014\\_Artigo\\_Tania.pdf](http://taniaalice.com/wp-content/uploads/2012/11/palco2014_Artigo_Tania.pdf)>>. Acesso em 15 de Junho de 2017.

\_\_\_\_\_. “Uma Ilha de Edições com Tania Alice”, in *Performatus*. Ed. 2. Ano 1, n. 2. Jan. 2013. Disponível em:

<<<https://performatus.net/entrevistas/uma-ilha-de-edicoes-com-tania-alice/>>>. Acesso em 01 de agosto de 2018.

FERNANDES, Silvia. “Experiências do Real no Teatro”, in *Sala Preta - ppgac*. Vol. 13, n. 2. Dez. 2013. Disponível em: <<<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/69072>>>. Acesso em 12 de maio de 2018.

FIGUEIREDO, Eurídice. “Autoficção Feminina: A mulher nua diante do espelho”, in *Revista Criação & Crítica*, n. 4. Dez. 2010. pp.: 91-102. Disponível em:

<<<https://www.revistas.usp.br/criacaoecritica/article/viewFile/46790/50551>>>. Acesso em 20 de novembro de 2017.

FISCHER-LICHTE. Erika. “Discovering the Spectator”, in FISCHER-LICHTE, Erika, *The Show and the Gaze of Theatre - A European Perspective*. Iowa City: University of Iowa Press, 1997, pp. 41-60.

\_\_\_\_\_. “A Cultura como Performance - desenvolver um conceito” in *Revista Sinais de Cena*. N. 4. Trad. Maria Helena Serôdio. Porto: Campo das Letras - Editores S.A., 2005, pp. 73-80.

\_\_\_\_\_. “Realidade e Ficção no Teatro Contemporâneo” *Sala Preta- PPGAC*, Vol. 13, n. 2. Trad. Marcus Borja. Dez. 2013, pp.: 14-32. Disponível em:

<<<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/69073>>>. Acesso em 12 de outubro de 2017.

GIORDANO, DAVI. “O Biodrama como busca da Teatralidade do Comum”. In *Revista Lindes*, n. 3. Buenos Aires. Maio de 2013. Disponível em:

<<[http://www.revistalindes.com.ar/contenido/numero6/nro6\\_art\\_giordano.pdf](http://www.revistalindes.com.ar/contenido/numero6/nro6_art_giordano.pdf)>>. Acesso em 10 de setembro de 2017.

GOFFMAN, Erving. *A representação do Eu na vida Cotidiana*. Trad. Maria Célia Santos Raposo. Petrópolis: Vozes, 2007.

GOLDBERG, Roselee. *A Arte da Performance - do Futurismo ao presente*. Trad. Jefferson Luiz Camargo. Lisboa: Orfeu Negro, 2007.

GUERREIRO, Nelson. “Estás onde? Reflexões sobre autobiografia e autoficção nas práticas artísticas contemporâneas”, in *Cadernos PAR*, n. 4. Mar. 2011. pp. 125-138. Disponível em:

<<[https://iconline.ipleiria.pt/bitstream/10400.8/407/1/Par4\\_art10.pdf](https://iconline.ipleiria.pt/bitstream/10400.8/407/1/Par4_art10.pdf)>> . Acesso em 20 de agosto de 2018.

GROTOWSKI, Jerzy. *O Laboratório de Jerzy Grotowski, 1959 - 1969*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2007.

HEDDON, Deirdre. *Autobiography and Performance*. Londres: Palgrave Macmillan, 2007.

ICLE, Gilberto. *Teatro e Construção de Conhecimento*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 2002.

KELLY, Alexandre. “Ensinando encenando *devising*”, in *Sinais de Cena*. n. 2. Trad. Mônica Guerreiro. Porto: Campo das Letras, 2004, pp.: 69-71.

KLINGER, DIANA. “Escrita de Si como Performance”, in *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, n. 12, 2008.

\_\_\_\_\_. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica: Bernardo Carvalho, Fernando Vallejo, Washington Cucurto, João Gilberto Noll, César Aira, Silviano Santiago*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.

JJ, Renan. “Os que ficam no teatro político: uma rede de intenções”, in *Revista Landa*. Vol. 6, n. 1. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2017, pp.: 75-89. Disponível em: <<<http://www.revistaland.ufsc.br/vol-6-n1-2017/>>>. Acesso em 12 de abril de 2018.

LEHMANN, Hans-Thies. *O Teatro Pós-dramático*. Trad. Manuela Gomes e Sara Seruya. Lisboa: Orfeu Negro, 2017.

LEJEUNE, Philippe. *O Pacto Autobiográfico*. Trad. M G Noronha e M Guedes. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

\_\_\_\_\_. “Definir Autobiografia”. Trad. Paula Mourão, in *Autobiografia Auto-Representação*, Org. Paula Mourão. Lisboa: Edições Colibri, 2003. pp. 36-54.

LEYDESDORFF, Selma. “Desafios do Transculturalismo”. Trad. Paulo Martins Garchet, in *História Oral: desafios para o século XXI*. Org. Marieta de Moraes Ferreira, Tania Maria Fernandes e Verena Alberti. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz / Casa de Oswaldo Cruz / CPDOC - Fundação Getúlio Vargas, 2000, pp: 73-84.

LIMA, Ricardo Augusto de. “Relações entre autoficção e metateatro: um exemplo na dramaturgia brasileira”, in *Revista Internacional de Estudos Literarios*, n. 13. Mai. 2017, pp: 106-130.

LOPES, Denilson. “Homem comum, estéticas minimalistas”, in *Revista eletrônica Compós*, Mimeo, 2011. Disponível em: <<[http://compos.com.puc-rio.br/media/gt8\\_denilson\\_lopes.pdf](http://compos.com.puc-rio.br/media/gt8_denilson_lopes.pdf)>>. Acesso em 30 de maio de 2018.

MARTIN, Carol (Ed). *Dramaturgy of Real on The World Stage*. Londres: Palgrave Macmillan, 2010.

NICOLETE, Adelia. "Criação Coletiva e Processo Colaborativo: algumas semelhanças e diferenças no trabalho dramático, in *Sala Preta -PPGAC*. Vol. 2. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2002. pp. 318-325. Disponível em: <<<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57109>>>. Acesso em 02 de abril de 2018.

NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.). *Ensaio sobre a autoficção*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

PAVIS, Patrice. “Uma redefinição do teatro político”, in *Sala Preta*. Trad. Mônica Gama. Vol. 13, n. 2. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2013. Disponível em: <<<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/69085>>>. Acesso em 18 de julho de 2018.

PISCATOR, Erwin. *Teatro Político*. Trad. Aldo Della Nina. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

PLASSARD, Didier. “‘O Pós-dramático’, ou seja, a Abstracção”, in *Sinais de Cena*. Trad. Sebastiana Fadda. Lisboa: APCT, 2012, pp. 14- 20.

RANCIÈRE, Jacques. *A Partilha do Sensível: estética e política*. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO Experimental org; 34, 2005.

\_\_\_\_\_. “O Espectador Emancipado”, in RANCIÈRE, Jacques, *O Espectador Emancipado*. Trad. José Miranda Justo. Lisboa: Orfeu Negro, 2010, pp. 5-36.

ROBERT, Paul. *Le petit Robert: dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*. Ed. 2013. Edição e Direção Josette Rey-Debove e Alain Rey. Paris: Le Robert, 2013.

SAISON, Maryvonne. *Les théâtres du réel*. Paris: L’Harmatan, 1998.

SLOTEDIJK, Peter & SCHLINGENSIEF, Christoph. “O Vírus do Teatro - conversa moderada por Sven Gächter”. Trad. Vera San Payo de Lemos. In *Theater Heute*, nº 8/9 Agosto/Setembro, 2000, pp. 5-7, pp.1-2.

TROTTA, Rosyane. "O Coletivo em Criação", in *Revista do Lume*, n. 7, agosto de 2015.

## **Referência videográfica**

ABRAMOVIC, Marina. “An Art Made of trust, vulnerability and connection”, *in TED 2015*.

Março de 2015. Disponível em:

<<[https://www.ted.com/talks/marina\\_abramovic\\_an\\_art\\_made\\_of\\_trust\\_vulnerability\\_and\\_connection?language=pt](https://www.ted.com/talks/marina_abramovic_an_art_made_of_trust_vulnerability_and_connection?language=pt)>. Acesso em: 31 de julho de 2018.

## Anexos

### ÍNDICE

**Anexos em Vídeo disponíveis em <<<https://bit.ly/2xfcQSk>>>:**

1. Registro, em vídeo, do espetáculo *Abstinência de Purpurina*, por Coletivo Casa.
2. *Abstinência de Purpurina*, bloco 1.
3. *Abstinência de Purpurina*, bloco 2.
4. *Abstinência de Purpurina*, bloco 3.
5. *Abstinência de Purpurina*, bloco 4.
6. *Abstinência de Purpurina*, bloco 5.
7. *Abstinência de Purpurina*, bloco 7.
8. *Abstinência de Purpurina*, bloco 8.
9. *Abstinência de Purpurina*, bloco 9 e 10.
10. *Abstinência de Purpurina*, bloco 11.
11. *Abstinência de Purpurina*, bloco 12.
12. Vídeo realizado em sala de ensaio para a criação do bloco 4.
13. Vídeo realizado no primeiro ensaio de *Abstinência de Purpurina*.
14. Registro, em vídeo, da conversa com o público após o ensaio aberto, no Laboratório das Artes - Teatro da Vista Alegre, no dia 18 de abril de 2018.
15. *Teaser de Abstinência de Purpurina* “Queres conhecer Paloma?”.
16. Cena 1 - gravação realizada dentro de cena. Dia 08 de julho de 2018.
17. Vídeo projetado na cena 1 - Paloma descasca laranjas para casting.
18. Vídeo projetado na cena 3 - Paloma quer ser professora de educação física.
19. Vídeo projetado na cena 9 - Paloma não fala sobre o Brasil.
20. *Teaser 2 de Abstinência de Purpurina*, por Coletivo CASA.

## Anexos:

1. FAÍSCO, Cátia. *Abstinência de Purpurina*. Lisboa, 2017.
2. Residência - parte I. Preparação corporal com Ana Dora Borges Laboratório das Artes - Teatro da Vista Alegre, Ílhavo, dia 16 de novembro de 2018
3. Cena 4, de *Abstinência de Purpurina* - Paloma come Bolo. Fotografia de Marcelo Albuquerque, na Galeria Monumental, dia 07 de julho de 2018.
4. Residência - parte II. Espaço. Laboratório das Artes - Teatro da Vista Alegre, Ílhavo, dia 15 de abril de 2018.
5. Esboço do cenário, no Laboratório das Artes - Teatro da Vista Alegre, Ílhavo, dia 17 de abril de 2018.
6. Cena 8, de *Abstinência de Purpurina* - Foco de luz. Fotografia de Marcelo Albuquerque, na Galeria Monumental, dia 07 de julho de 2018.
7. Cena 8, de *Abstinência de Purpurina* - Falas projetadas no corpo da atriz. Fotografia de Marcelo Albuquerque, na Galeria Monumental, dia 07 de julho de 2018.
8. Cena 8, de *Abstinência de Purpurina*, 2 - Falas projetadas no corpo da atriz. Fotografia de Marcelo Albuquerque, na Galeria Monumental, dia 07 de julho de 2018.
9. Proposta de acolhimento do espetáculo *Abstinência de Purpurina*, por Coletivo Casa. 02 de Fevereiro de 2018.
10. Atriz recebe o público de *Abstinência de Purpurina*. Fotografia de Marcelo Albuquerque, na Galeria Monumental, dia 07 de julho de 2018.
11. Esquema de Cenário de *Abstinência de Purpurina*, por Henrique Margarido.
12. Imagem do Espetáculo que evidencia a presença dos quadros de João Concha no espaço cênico.
13. Respostas dos Espectadores sobre de *Abstinência de Purpurina*.
14. Mais fotografias de *Abstinência de Purpurina*, de Marcelo Albuquerque, na Galeria Monumental, dia 07 de julho de 2018.
15. Fotografias da Residência- parte II e Ensaio aberto, no Laboratório das Artes - Teatro da Vista Alegre, Ílhavo, em abril de 2018. Fotografias Cidália Carvalho.

16. Revista *23MILHAS*. Abr-Mai-Jun de 2018. ílhavo: 23Milhas, 2018. p. 22.
17. Crítica ao espetáculo: LIMA, Raquel. “Brasileira é aclamada em estreia de monólogo em Lisboa”, in *Notícias ao Minuto Brasil*. 16 de junho de 2018. Disponível em: <<<https://www.noticiasao minuto.com.br/cultura/607641/brasileira-e-aclamada-em-estreia-de-monologo-em-lisboa>>>. Acesso em 22 de agosto de 2018.
18. Folha de Sala do espetáculo *Abstinência de Purpurina*, por Fernando Vieri.

## **Anexo 1**

# **.\_Abstinência de Purpurina\_.**

**.\_cátia faísco\_.  
2017**



*. para a roberta e os seus dias longe da purpurina.*

**Roberta** – mulher, brasileira, cerca de 25 anos.

*Roberta fala através de videoconferência com Fernando. Há confettis, serpentinas e chapéus de uma festa que já terminou em palco. Fernando está embriagado. Repete interminavelmente “Roberta, eu amo você”. A imagem dele começa a diminuir e surge outra janela com a mãe. Repete interminavelmente “Roberta, eu amo você”. Surge outra janela com as irmãs. Repetem interminavelmente “Roberta, eu amo você”. Surge outra janela com a melhor amiga. Repete interminavelmente “Roberta, eu amo você”. Cada uma das janelas multiplica-se. O som fica cada vez mais forte, ensurdecedor e cacofônico.*

## **Dia 1**

### **BLOCO 1**

Passei num primeiro teste de um diretor foda.

Eu não ria, não dizia nada, só olhava para a câmera.

Eles disseram para eu sentar

Eles disseram para eu descascar só uma fruta ou uma batata.

Dizer o texto sem qualquer intenção.

Dizer isso a um ator é foda.

Cara!

Eu comi laranja a semana toda

Eu não conseguia fazer a cena.

Fizemos suco de laranja, bolo de laranja, vitamina.

Os meus dedos ficaram amarelos.

(pequena pausa)

A produção deixou bem claro: leia o texto sem intenção.

Fernando disse: “Cara, eu não sei o que acontece com você!”.

Sabe, eu me boicoto muito!

O Rio de Janeiro é o maior assassino de artistas:

este banco é ator;

respirou, é ator;

o Sr. João que dá limões aos vizinhos, é ator!

Porra! Caralho! Puta que pariu!

Eu passei todos estes anos tirando de mim tudo o que tenho de artista.

Até porque EU não vou para a festinha!

Não tenho saco para ficar rindo.

Para ficar dando mole.

(pequena pausa)

Um produtor de elenco faz qualquer coisa, sei lá, um workshop chamado “respirar na cozinha” e todos os puxa-sacos vão lá.

Não porque estão interessados, claro, mas porque querem que ele os conheça.

E aí, a galera toda se veste para aparecer

370 reais por um vestidinho básico?

Aaaaah, não dá, não.

“Tou com abstinência de purpurina. Eu abro o meu sanduíche e tem purpurina. Na minha pasta de dentes tem purpurina!”

Samba e purpurina!

São as modinhas.

Melhor, é a geração.

No meio das festas, começam a botar purpurina.

Eu não sei porque é que implico com isso.

Não sei se sou eu.

Não sei se são os outros.

É uma galera blasé.

Sabe o que é *blasé*?

Não é exactamente pedante

Também não é exactamente *hipster* ou *cool*

É *blasé*, sabe?

Todo o mundo vai a essas festas.

Todo o mundo ama a purpurina.

(pausa)

Vir para cá foi ótimo.

Eu deixei de ter de seguir com isso tudo.

Sacou?

*Roberta abre um saco de maquilhagem e começa a maquilhar-se. Surge um charriot. Tira o casaco.*

Lembro de uma menina da minha faculdade.  
Nos encontrámos numa produtora.  
A gente se sabia, mas não se falou.  
Só quando chegou a hora do casting  
E a pessoa que nos estava entrevistando disse:  
“Vocês não se conhecem?”  
É que ela disse:  
“Ah, sim, claro! Tudo bem?”  
Quem não é interessante, você não conhece.  
As pessoas me dão preguiça.  
Não todas.  
Há gente boa.  
Mas há gente armada.  
É este o sistema do Rio, sabe?  
Às vezes tenho vontade de ser invisível,  
Mas depois também tenho vontade de ser vista.  
Caralho!  
Eu fazia curso para ser vista.  
Eu tinha vontade de ir,  
Mas depois também tinha vontade de ficar.  
E aí o sistema te engole.  
Você acaba por seguir os outros.  
Por ser mais como eles e menos como você própria.  
E aí, por vezes, você se perde.  
Deixa de saber quem é.  
Precisa de recomeçar.  
Reset.

**FIM DO BLOCO 1**

*pausa*

## BLOCO 2

Quando eu fiz 17 anos, achava que nunca ia ser atriz.

Porque era careta e não fumava maconha.

Porque não era *cool* como os meus colegas.

Tinha muitas dúvidas.

Acerca de mim,

De como os outros me viam

De como me deveria comportar.

Um dia, eu tive o meu maior baque.

Estava super nervosa antes de entrar em cena

Achei que não ia conseguir abrir a boca

Aí o Renato se aproximou de mim, massajou os meus ombros e disse:

**Relaxa, gatinha. Vem comigo.**

Não, espera

Na verdade, ele disse:

**Se liga, vem cá.**

Não, espera

Na verdade, ele disse:

**Não faz perguntas e me acompanha.**

Renato era o maior gato do nosso grupo.

Eu estava completamente louca por ele.

Ele me deu a mão e me levou para a porta dos fundos.

Pensei que ia me beijar

Aaah, não sei

Eu tinha 17 anos e sonhava com ele a toda a hora

Quando ele abriu a porta

Cara,

Todos os meus colegas estavam fumando maconha

E no meio, o meu mestre, o meu grande mestre

A pessoa que eu mais admirava

Rindo!

Ele estava rindo!

ELE estava RINDO!

Ele estava fumando com eles!

(pequena pausa)

Não tenho problema com isso, mas ele estava trabalhando, aliás, ele estava ensinando.

E quando você está ensinando

Não está sambando

Não está botando purpurina

Não está batendo papo com a galera

Você está passando para o outro aquilo que você sabe.

Para mim, não é bacana, entendeu?

## **FIM DO BLOCO 2**

## **BLOCO 3**

Houve uma época em que fiquei em casa um mês.

Mononucleose.

Foi muito ruim.

Eu emagreci 5 quilos.

Na minha garganta não passava nada.

O meu pai me entupia de açúcar porque me via a emagrecer muito.

É uma doença muito esquisita.

Nem podia andar de carro!

Na verdade, antes, eu era bem gordinha.

Com doze anos já sabia que o arroz era o meu maior inimigo.

O arroz!

Carboidrato puro, fonte de energia, acompanhado de uma carne e feijão!

A refeição ideal de todo o brasileiro

Mas, para mim, não.

Fiquei dos 12 aos 17 anos sem comer arroz,

Você acredita?

E quando tive essa doença

Finalmente, tive uma folga para o comer.

Aí entrei na geração fitness!

Roberta *mucho loca*! Roberta academia! Roberta bombada! Roberta toda toda!

Até achei que ia ser professora de educação física.

*Pausa*

Circuito para queimar bem:

Três minutos de esteira. Só fazia 20 repetições uma vez. Uma sequência de pernas e outra de braços. Leg press 45. Vira o bosu de cabeça para baixo, aproveitando o desequilíbrio que ele propõe e aí faz mais 20 agachamentos. Depois agachamento com a bola, mais abdominal canivete. Depois mais três minutos de esteira. Passada suspensa em dois steps, com 5kg em cada mão, trocando para a barra e fazendo stiff. De preferência fora da máquina para secar, não queremos ganhar massa, queremos secar. Depois mais três minutos de esteira. Bíceps diretos mais desenvolvimento fechado supinado.

Me sinto bem, me sinto a querer fazer mais, me sinto doidona!

*Pausa*

Não quero ser blogueira fit, *youtuber, instagrammer, influencer*.

Hoje em dia eu tô tranquila com aquilo que vejo.

**FIM DO BLOCO 3**

**Dia 2**

**BLOCO 4**

Me chamo Roberta, mas, na verdade, aqui vocês me vão conhecer como Paloma. A Paloma é uma personagem de autoficção que criei para vocês. Paloma contará a minha história. Haverá fatos que poderão não ser reais, mas não terão forma de os comprovar. Aí, a minha pergunta para vocês é: será que conseguem conviver com isso? No final, não darei entrevistas, não falarei de como construí isto para vocês, entendeu?

Não é uma história real, mas é uma história própria. (pausa) A autoficção é uma ficção em cima de uma realidade. Talvez não entendam isso. É que eu bebi um copinho ao almoço/jantar e

estou um pouco *tchuca*. Não, espera. Eu já expliquei isto melhor. Nós criamos algo acerca de nós próprios que não tem de ser real.

Sacou?

Por exemplo:

Eu brigo com o meu namorado.

Eu te conto da maneira que eu quero.

Uma versão mais polida, menos explícita acerca do que aconteceu.

No fundo, eu escolho o que te quero contar

Por isso, até os meus podres são bons

É sempre consciente.

Você já entendeu?

Espera, lembrei de um bom exemplo: o dia em que empurrei a minha irmã ao andar de bicicleta na rua.

Eu sou mais nova e ela sempre quis passar à minha frente.

Então eu pedalei, pedalei e em vez de lhe passar à frente, a empurrei.

Só depois é que eu me dei conta de que ela tinha caído no chão.

Levou seis pontos na perna.

Meus pais tentaram me por de castigo durante duas semanas.

Eu disse:

**Não! Me bate! Dói mais, mas é mais rápido!**

E a minha mãe me disse:

**Vê como é feio brigar com a sua irmã?**

Entendeu?

Verdade ou mentira?

Não tem maneira de saber se estou enganando você, não é?

A não ser que a minha mãe esteja aí.

**FIM BLOCO 4**



## **BLOCO 5**

Mãe?

Lembra de dizer isso, mãe?

E o nosso plano secreto?

Ah, eu não vou contar para eles.

Mas, nós sempre acreditámos nas coisas do universo.

Tanto tempo que você passou olhando para aquele quadro do Rio de Janeiro e nós acabámos morando dentro do quadro.

Isso é incrível!

Mãe, se lembra do Pedro?

Roberta + 1.

Ro-ber-ta + um.

Era o que dizia no convite.

Eu tinha de levar alguém comigo para a festa.

Ele ia estar lá.

Não podia aparecer sozinha.

Ele dizia “sério que você vai esquecer de mim?”.

Ele dizia “sério que você vai embora assim?”

Não podia aparecer lá sozinha.

Ele dizia “sério que você vai esquecer de mim?”.

Ele acabou com a minha adolescência!

Eu tinha de levar alguém comigo para a festa.

Comprei uma roupa e mostrei uma foto de um homem maravilha à minha mãe.

Imaginei ele lá, ao meu lado.

Achei que ele nunca iria comigo.

Convidei um amigo.

Ele desistiu.

No dia da festa, não tinha ninguém.

Eu estava puta!

E aí, não sei bem como, o homem maravilha chegou a minha casa para me levar.

Sim, o homem da foto.

Então, quando eu desci as escadas, ele me beijou

e ao chegar à festa,  
as nossas mãos estavam juntas, coladinhas.  
Cara, rolou um boato!

## **FIM DO BLOCO 5**

### **Dia 3**

## **BLOCO 6**

Portugal me ensinou que o bocejo é desrespeitoso.  
Em todos os lugares, eu cuido para não bocejar.  
Mas, todo o mundo boceja.  
Até os cachorros!  
Fiz um post no facebook dizendo que acordei quando os cachorros ainda estavam bocejando.  
Eram seis da manhã quando me levantei e vi um cachorro a bocejar.  
O bocejo é uma coisa pessoal e intransferível, sacou?  
Não tem a ver com você.

## **FIM DO BLOCO 6**

## **BLOCO 7**

Espera!  
Você está bocejando?  
Te conto uma história.  
Eu gosto de contar histórias.  
Você gosta de ouvir?  
Aaaaah, mas eu vou contar assim mesmo!  
Minha mãe dizia p'ra mim:  
**Paloma, já tô vendo você no futuro! Jornalista!**  
Estava sempre pegando as histórias dos outros para contar.  
Se chamava Gengivas.  
Claro que não era o nome dela.  
Mas isto é autoficção.  
Eu via ela da minha varanda e dizia:

**Oi, tudo bem?**

Cara, ela nunca me respondia.

Ficava olhando para mim, lábio subido, mostrando a gengiva e com uma mão na testa, tapando o sol.

Um dia, a Gengivas, me encontrou na rua.

E eu:

**Oi, tudo bem?**

Ela olhou para mim, lábio subido, mostrando a gengiva e me disse:

**Você mora lá em cima? No apartamento da defunta?**

Ai, cara, me arrepiei.

Eu? Morando no apartamento de uma defunta?

A minha avó que era portuguesa diria:

**Ai, Jesus!**

*Roberta simula a conversa entre ela e Gengivas, assumindo as duas personagens.*

Roberta – **Defunta? Mas, eu passo cheque p'ra ela todos os meses.**

Gengivas – **Ah, você não sabe?**

Roberta – **Não.**

Gengivas – **Querida, amanhã te deixo na caixa do correio uma pista muito importante para você compreender. Mas, tem de me prometer uma coisa.**

Roberta – **Claro!**

Gengivas – **Aquilo que vou deixar para você, tem de regressar, no mesmo dia, à minha caixa de correio. É demasiado importante para se perder. Não me leve a mal, querida, mas há mais de 20 anos que o tenho guardado.**

Aí, a Gengivas olhou para mim, lábio subido, mostrando a gengiva e se foi embora.

No dia seguinte, abri a caixa do correio.

Lá dentro estava um jornal cuidadosamente dobrado.

Vocês conhecem “O Diabo”?

Eu também não conhecia.

É um jornal português

**Desde a sua fundação em 1976, “o Diabo” dá voz aos que não se resignam.**

Mas e aí  
Regressando à história  
Em letras bem gordas, n'O Diabo tinha qualquer coisa como:  
Mulher desaparece em dia de julgamento.  
Li tudo rapidinho.  
Caraca!  
Uma família rica se matando por dinheiro?  
Três irmãos.  
Duas mulheres e um homem.  
Os pais morrem e deixam herança.  
O irmão quer ficar com tudo.  
Planeja bem a morte de uma das irmãs.  
Mata ela.  
A outra irmã descobre.  
Vai à polícia.  
Surge o julgamento.  
A prova mais forte é o testemunho da irmã.  
Tudo pronto.  
Cadeia com ele.  
E no dia do julgamento, a irmã desaparece.  
Caso fechado.  
(pequena pausa)  
Até hoje ninguém mais a viu.  
E eu continuo passando cheques para ela  
A defunta.

## **FIM DO BLOCO 7**

## **BLOCO 8**

*pausa.*

Ficou com medo?  
Não fica não.  
Vocês não estão sozinhos

Você, olha para o lado  
Que cara gostoso, né?  
Você, olha para trás  
Podia ser sua mãe, né?

Antigamente tinha medo de estar sozinha.  
Hoje em dia não tenho mais disso.  
Eu estava vindo para cá.  
Os policiais da alfândega fazem muitas perguntas:

**Veio a trabalho?**

**Veio sozinha?**

**Vai ficar quanto tempo?**

**Dois meses?**

**Ninguém tem dois meses de férias!**

**Diga-me uma morada!**

**Diga-me uma morada!**

**Diga-me uma morada!**

E eu comecei a ficar nervosa.  
Eu não sabia o que era.  
Eu estava sozinha.  
Não podia chamar ninguém.  
Não podia pedir ajuda para ninguém.  
Porra, ninguém me tinha dito que endereço era morada!  
E ele começou a ficar nervoso.  
Mostrei a carta convite.  
Ele não quis ver.

**Vai para o fim da fila!**

**Volta para cá!**

**Quanto dinheiro tens?**

Deixa-me ver o teu dinheiro!

Quanto dinheiro tens?

Quan-to di-nhei-ro tens?

O SEF diz que a gente tem de ter 40 euros por dia.

Se você ficar em casa.

Se você fizer as compras no Pingo Doce.

Você não precisa de tudo isso.

Mas tem de ter.

Aaaaah, porque é que eu tinha de dizer quanto dinheiro tinha na bolsa, cara?

Eu não queria mostrar a minha bolsa.

Eu só estava escondendo a tapioca em pó.

Você sabe como é?

É branca e é em pó.

Eles iam mandar para a toxicologia.

Eu ia ter de esperar.

Aaaaah, eu não vou mostrar a minha bolsa, não!

E não mostrei.

Mas, finalmente entendi o que era morada.

**FIM DO BLOCO 8**

## **BLOCO 9**

Cátia?

Cátia?

Você está aí?

É que eu estou aqui.

Aqui.

Louca para criar e animada com tudo.

Cidália, traz um refresco para mim, querida?

Vou pegar um Skype com a Cátia

*Surge um ananás com sombrinha sem que alguém o traga.*

**FIM DO BLOCO 9**

## **BLOCO 10**

Tenho lido algumas coisas

Mas não consigo fechar nada sobre o nu

Não é nada demais

Eu não tenho problemas em me despir

Eu não tenho problemas em ver os outros se despirem

Mas como pegar num tema assim?

Acho que bloqueei

Estava tudo rolando

Batendo certo,

As datas, os sítios, você, eu, a Cidália, o Henrique, o laboratório incrível.

E aí você falou:

**Paloma, me interessa o nu**

**Vamos explorar?**

**E o que está acontecendo no Brasil?**

**Proibindo o nu?**

Cátia, eu disse para você que os assuntos estavam sempre mudando

Porque só desse modo o povo esquece

E se vai entretendo com a revolta de coisas diferentes.

Mas isto, aqui, agora,

Não é sobre o Brasil, querida!

É sobre mim, sacou?

**FIM DO BLOCO 10**

*Som de cuíca. Roberta digita uma mensagem: <Cátia, estou preparando o áudio para enviar para você. Um beijo. >. Não há computador. Roberta inicia a gravação do áudio.*

## **BLOCO 11**

A questão do nu em cena

Topar ou não topar?

*Ouve a gravação.*

Ótimo!

A questão do nu em cena

Topar ou não topar?

N-U

T-A-B-U

Gosto do som!

Ele vale a pena quando é justificado

Aliás, como todas as outras coisas

Se você vai para cena e diz: <Ah, vou botar isso porque sim>.

Não faz sentido.

Quer você esteja nu ou totalmente vestido

A nudez é uma forma de nos vestirmos

Falo em teatro ou cinema.

Eu não tenho problema com o meu corpo

O meu corpo é a minha casa

E eu me sinto bem

Regresso a ele sempre sem problema

Sou aquilo que sou.

Se tenho as mamas grandes ou pequenas

Ou uma bunda redonda ou empinada?

O problema é seu que fica olhando

O problema é seu que fica esperando

O problema é seu que nem me ouviu

Que nem prestou atenção porque é que me estava despindo

Só queria ver as roupas no chão.

Ah, eu sei

Nem todos são assim

Bla, bla, bla

Estou generalizando.

Mas a gente nasce pelado

Os índios viviam assim até chegar um branco e dizer:

**Aí índio, isso é horrível! Não fique mostrando suas vergonhas para nós! Tem de se tapar.**



Somos nós que fazemos a sexualização das coisas  
A maldade está na cabeça de quem vê, entendeu?  
Eu e você.  
Já alguma vez pensou sobre isso?  
Os figurinos são muletas  
Se você está nu, você está frágil e potente  
Não há nada a esconder  
Você está ali plenamente disponível  
Ah, espera  
Deixa só eu contar mais uma coisa para você  
É rapidinho  
Eu tinha um colega que todas as aulas de performance  
Ficava peladão  
Tirava a roupa  
E aí eu fiquei entendendo que aquilo era um barato dele  
A exposição e exploração do nu  
Sem tabu  
Se eu lhe perguntei porque é que fazia sempre o mesmo?  
Não.  
Mas aí, quando acabávamos a aula  
Todos davam os parabéns para ele  
**Pô, Raúl, que bacana! Adorava ser como você!**  
Não estou criticando  
Mas eu não o faria, sacou?  
Se não é necessário  
Raúl, brother, eu amo você,  
Mas estou farta de ver teu pau e teu cu.

## **FIM DO BLOCO 11**

## **BLOCO 12**

*“Medo do Medo” de Capicua. Roberta despe o figurino e veste umas calças, uma t-shirt e um casaco com capuz. Todas as peças de roupa são pretas. Roberta encara o público. Roberta*

*põe o capuz. Roberta faz dubbing. Roberta entra em espiral e deixa que o seu corpo se submeta ao medo, até à exaustão.*

### **Breve carta aos leões (morte)**

Paloma morreu

Não sei quando aconteceu

Não sei se morreu afogada no atlântico

Não sei se morreu de diabetes

Não sei se enfiaram uma bala nela

Ou se morreu de bala perdida

Paloma tinha medo

E um dia o medo venceu ela

A segunda vez que chegou do Brasil

O policial do SEF checkou ela de cima abaixo

Levou ela para uma sala

Mandou ela tirar a roupa toda

Perguntou se tinha droga

Perguntou se trazia dinheiro

Paloma teve medo

E mostrou todas as notas que tinha cuidadosamente escondidas no livro

Clarice Lispector

*A Paixão Segundo G.H.*

Andava tentando fazer uma peça dali

Andava tentando afastar a purpurina que vinha agarrada do Rio

(... frase do livro)

O cara começou a contar as notas

E ela contou com ele

Depois arrumou tudo dentro do livro

Mas a frase era outra

(... frase do livro)

Paloma estava nua

Em frente a ele

Sabia que ele não ia fazer nada com ela

Que não ia estuprar ela  
Mas o seu corpo dizia:  
Foge! Vem aí leão!  
Foge! Vem aí leão!  
Foge! Vem aí leão!  
Ele chegou perto dela  
Bem perto  
Cheirava a cigarro  
Cheirava a suor  
E encostou um dedo no rosto dela  
Falou baixinho  
Como se não quisesse ser ouvido  
Como se fosse um segredo  
(com sotaque português)  
“Ah, vocês chegam aí todas empinadas a pensar que são melhores do que as portuguesas e  
abanam-se todas. Nós não temos culpa. Nós não somos de ferro. Nós somos homens. Vocês  
são mulheres. Vocês querem todas o mesmo, não é?”  
Paloma sentiu frio  
Perguntou se podia vestir de novo  
Ele se afastou  
Disse que sim  
Gritou para ela se apressar  
Virou a mala dela  
E mandou ela arrumar  
Depois saiu  
Bateu com a porta  
E deixou ela sozinha  
Paloma contou novamente as notas  
Estavam todas lá  
Quando saiu do aeroporto,  
Já era de noite  
Apanhou o metro  
Chegou a Anjos e saiu

Caminhou não mais de 200 metros  
Quando sentiu alguém perto dela  
Não teve tempo de se virar  
Sentiu o corpo balançar  
O joelho a estoirar no chão  
O nariz a bater na calçada  
Depois a cabeça  
E as luzes a apagar  
Sentiu o puxão  
Paloma teve medo  
Não sabia se ia morrer  
Não estava preparada  
Não se tinha despedido de ninguém  
E depois sentiu o cheiro  
A cigarro  
A suor  
Depois  
Nada  
Nada  
Nada  
Paloma está sambando  
Paloma está tomando água de côco  
Paloma está beijando Renato  
Paloma está fazendo audição  
Paloma está rindo  
Paloma está  
Nada  
Nada  
Nada  
Nada  
E depois uma luz branca  
E um homem de bigode  
Fala que está tudo bem

Ela pergunta pelo livro  
Ele responde que ali só tem a bíblia  
Ela tenta abrir mais os olhos  
Mas dói p'ra caralho  
Está numa cama  
Não consegue mexer os pés  
Algo pesado  
Muito pesado  
Em cima deles  
O leão  
O leão está em cima da colcha  
Olhando para ela  
E diz:

**Eu te avisei**

**Eu disse: Foge, que vem aí leão!**

**Eu toquei a campainha pr'a você, Paloma.**

Paloma pede o seu celular ao homem de bigode

Ele dá para ela

Paloma liga para Fernando

Paloma ouve o medo na voz dele.

*Pausa. Começa a chover purpurina.*

Me chamo Roberta, mas, na verdade, aqui vocês me vão conhecer como Paloma. A Paloma é uma personagem de autoficção que criei para vocês. Paloma contará a minha história. Haverá fatos que poderão não ser reais, mas não terão forma de os comprovar. Aí, a minha pergunta para vocês é: será que conseguem conviver com isso?

**FIM BLOCO 12**

**.fim.**

## Anexo 2



## Anexo 3 - Fotografia de Marcelo Albuquerque.



**Anexo 4**



**Anexo 5**

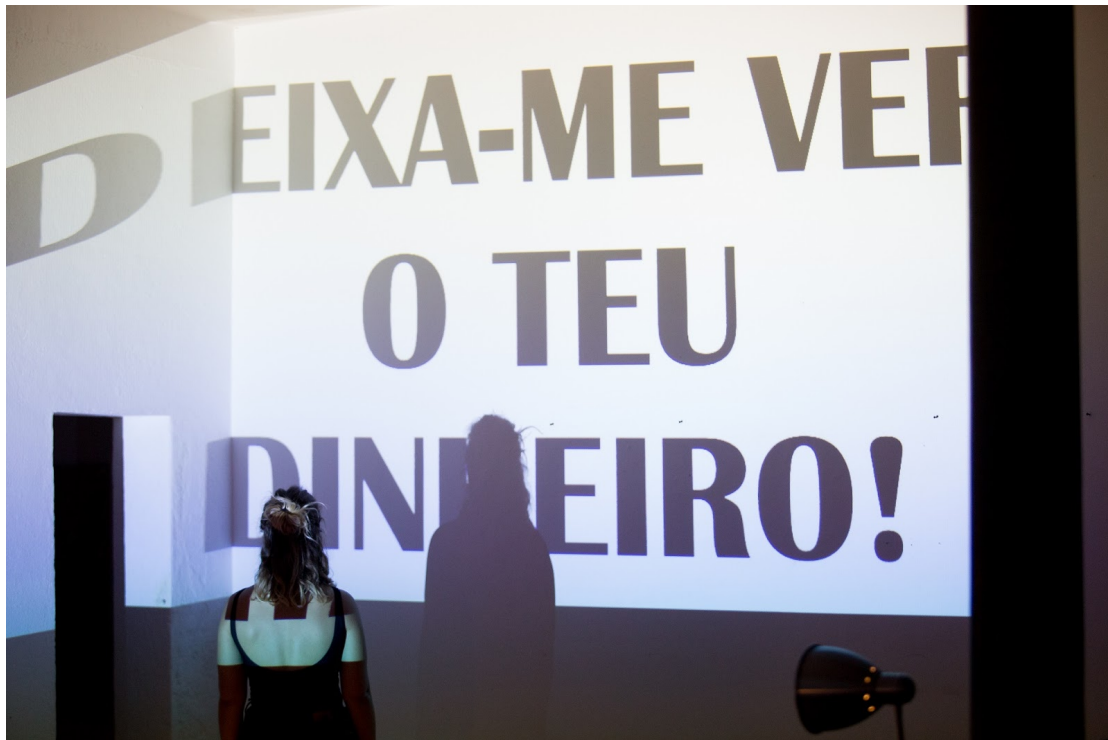


**Anexo 6** - Fotografia Marcelo Albuquerque.



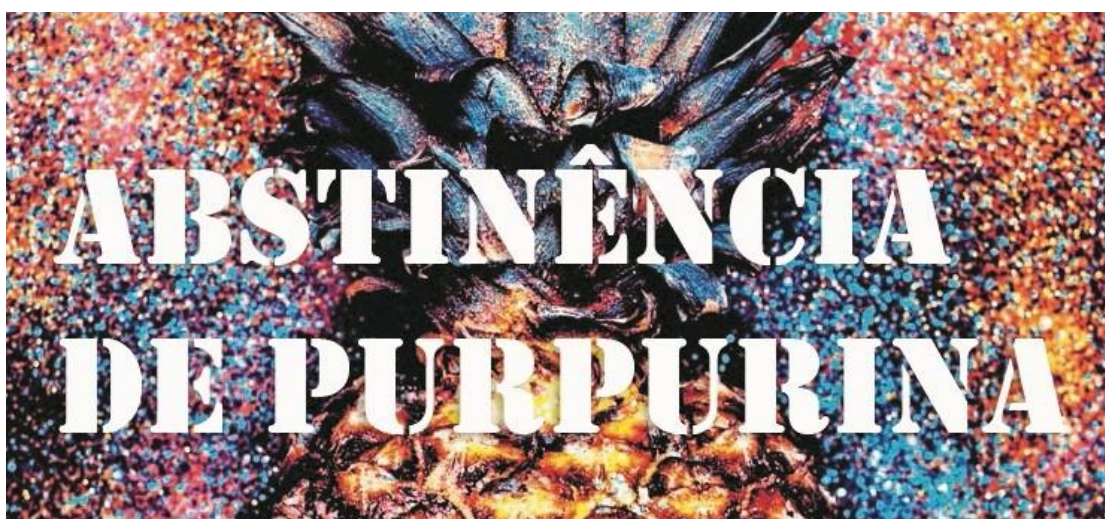


**Anexo 7** - Fotografia Marcelo Albuquerque.



**Anexo 8** - Fotografia Marcelo Albuquerque.





COLETIVO CASA

2018

*“Me chamo Roberta, mas, na verdade, aqui vocês me vão conhecer como Paloma. A Paloma é uma personagem de autoficção que criei para vocês. Paloma contará a minha história. Haverá fatos que poderão não ser reais, mas não terão forma de os comprovar. Aí, a minha pergunta para vocês é: será que conseguem conviver com isso? No final, não darei entrevistas, não falarei de como construí isto para vocês, entendeu?”*

Abstinência de Purpurina,

Cátia Faísco

## COLETIVO CASA

Podíamos ser um t1 ou um t2 ou, mesmo um t3, mas em Lisboa é muito difícil encontrar casa. Decidimos que nos tornaríamos na nossa própria casa, independentemente da cidade onde escolhêssemos estar. Criámos um t4 composto por espaços sem portas, onde as linguagens se cruzam e a figura do encenador desaparece. Numa época em que o criador se vê obrigado a desdobrar-se numa multiplicidade de papéis, abrimos a porta da nossa casa como uma forma de convite à exploração da ideia de criação coletiva. Cruzando a realidade do Brasil com a de Portugal, o coletivo pretende explorar temáticas contemporâneas onde o uso da memória surge como ferramenta cénica.

O **COLETIVO CASA** é formado por Cátia Faísco (dramaturga), Cidália Carvalho (atriz), Henrique Margarido (cenógrafo) e Roberta Preussler (atriz).

## ABSTINÊNCIA DE PURPURINA

### Ficha Técnica

Texto: Cátia Faísco

Encenação: **COLETIVO CASA** Interpretação: Roberta

Preussler Cenário: Henrique Margarido Movimento:

Ana Dora Borges Desenho de luz: Henrique

Margarido Produção Executiva: Cidália Carvalho

Produção: **COLETIVO CASA**

Assessoria de Imprensa: Fernando Vieri

**Apresentação:**

Idealizado pelo Coletivo Casa, “Abstinência de Purpurina” é um espetáculo teatral que propõe uma reflexão à volta das projeções que fazemos acerca de nós próprios.

Com o objetivo central de explorar o conceito de autoficção na cena contemporânea e a sua potencialidade estética, o espetáculo questiona o real, aproximando o palco do quotidiano e tornando aquilo que é ordinário em extraordinário. Veiculando uma interação não participativa com o público, “Abstinência de Purpurina”, gira em torno daquilo que projetamos no outro e de como essa fórmula apresenta, não invariavelmente, a reflexão daquilo que somos.

**Sinopse:**

Paloma

Roberta.

Roberta

Paloma

A mesma pessoa, a mesma personagem ou uma versão polida entre as duas? Paloma quer falar acerca da mãe. Paloma quer falar acerca do SEF. Paloma quer falar acerca de castings. Paloma quer falar acerca do nu. Paloma quer morrer. Paloma surge para contar histórias - verdadeiras ou não – da atriz brasileira Roberta, que “sofre” de abstinência de purpurina desde que trocou o Rio de Janeiro por Lisboa.

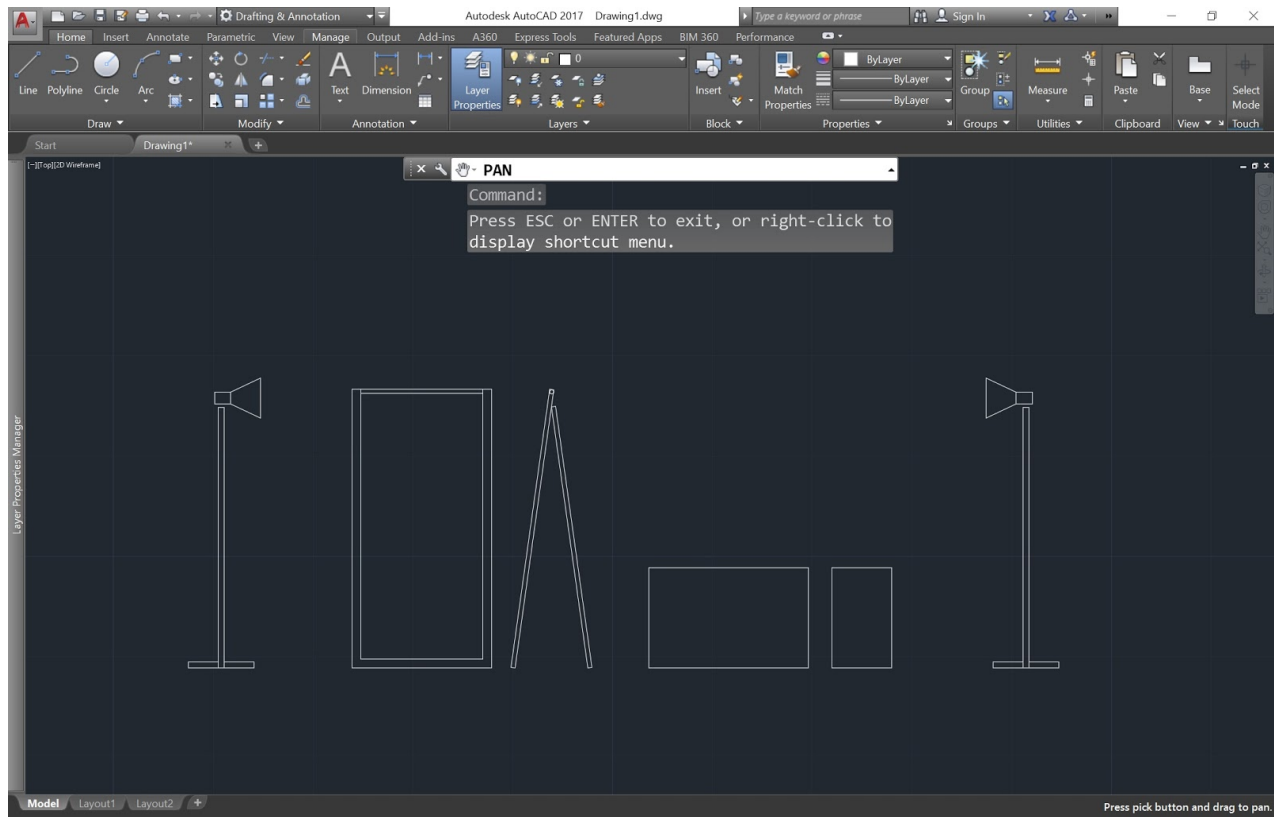
Ou será que é Roberta quem conta as histórias de Paloma?

Num constante regresso às memórias, Paloma cria uma espécie de jogo consigo própria, tentando reencontrar-se ou redescobrir-se através das suas vivências. Entre o movimento compassado da ficção e/ou realidade, o espectador é convidado a descobrir a verdade por detrás das palavras.

**Anexo 10** - Fotografia Marcelo Albuquerque.



## Anexo 11 - Esquema de Cenário, por Henrique Margarido





**Anexo 12** - Lisboa, 07 de julho de 2018. Fotografia Marcelo Albuquerque





## Anexo 13 - Respostas dos espectadores

### **.\_Abstinência de Purpurina\_.**

Passado um mês da estreia, gostaria de ter algumas breves impressões suas:

1. De que maneira o jogo atriz-personagem / realidade-ficção lhe moveu como espectador?
2. A proximidade da atriz com o público interferiu na forma como você se envolveu com o espetáculo? Pode explicar?
3. O que te chamou mais atenção em *Abstinência de Purpurina*? Sabe dizer por quê?

Fique à vontade para responder da maneira que quiser.

#### **Aline Galvão**

1. Este 'Jogo' por muitos momentos me confundiu. Não sabia se quem estava ali era a atriz ou a sua personagem, a Paloma. Era como se deixasse durante todo o tempo um mistério no ar, uma dúvida.
2. A mim, especialmente sim. Conheço a atriz, tenho um respeito e uma amizade grande, mas em certos momentos me vi à frente de uma completa desconhecida. Uma Paloma que era parecida com aquela que era afinal a minha amiga. Em um dos momentos, quando a personagem pedia lume/isqueiro, eu tinha, ela sabia que eu tinha, os amigos em volta sabia que eu tinha. Mas fiquei incrédula a ver a Paloma/Roberta a fumar tão bem. A fazer um cigarro como eu mesmo nem saberia fazer.
3. O cunho político dado à peça foi o que mais me chamou a atenção. A luta das mulheres contra o assédio em variadas situações, a política de imigração e a política nacional, incluindo ali um belo de um clipe de vídeo emocionante, que enriqueceu e emocionou a quem ali estava, sendo brasileiro ou não.

#### **Anabela Dantas**

1. A dinâmica realidade-ficção numa peça tão pessoal como a apresentada comunica diretamente com as próprias percepções de realidade do espectador. No meu caso, moveu-me especialmente a forma como eu duvidei de realidades que estão mais do que comprovadas na sociedade portuguesa, como o preconceito ou a violência. A minha dúvida surgiu quando ouvi as falas e desapareceu alguns segundos depois, mas deixou a

certeza de que conheço tão pouco algumas realidades (ou presto tão pouca atenção) que o meu primeiro instinto é duvidar, mesmo quando estão à minha frente. Esta incerteza sobre o que é verdadeiro e falso joga as crenças do próprio espetador e isso é muito interessante.

2. Sim, no sentido em esbate mais a percepção de ficção, do ponto de vista do espetador. A interação com a atriz aproxima-a do público e, portanto, aproxima o público da sua mensagem.
3. Eu não saber em que acreditar e o que resulta disso. O confronto interno que fica sobre as minhas percepções de realidades alheias, uma análise que pode não ser imediata mas que é certa.

### **Letícia Martins**

1. Não saber o que é realidade, e o que é ficção, aguça a curiosidade. Como uma boa curiosa, fiquei instigada a tentar adivinhar quem é a Roberta e quem é a Paloma (se é que as duas chegam a se separar).
2. Sim, totalmente. A interação com o público e os olhos nos olhos fizeram com que eu me sentisse parte do enredo. Fiquei mais envolvida, como se estivesse ouvindo uma ótima história em uma mesa de bar. Criou um ambiente intimista, sem dúvida.
3. O que mais me chamou a atenção foi a capacidade da Roberta (ou seria da Paloma?) de me fazer gargalhar em um momento, e chorar no instante seguinte. A troca com o público e o ambiente intimista fizeram com que eu me envolvesse por inteiro na peça. Sinto que a história faz com que os espectadores entrem em um profundo contato com as próprias vivências: um misto de alegrias e tristezas.

### **Leonor Buescu**

1. Penso que o jogo atriz-personagem teve uma grande força sobretudo no momento antes do espectáculo começar efectivamente: enquanto as pessoas conviviam entre si e se sentavam nos seus lugares, a atriz – em personagem? – ia interagindo intimamente com o público, fazendo perguntas, conversando, etc. Foi interessante esse primeiro momento antes que alguém percebesse o que iria acontecer depois – o momento de “o espectáculo *não* começou, mas *já* começou”.
2. Por conhecer pessoalmente a Roberta, diria que a minha sensação acerca do espectáculo, a questão de *ser-a-Roberta/não-ser-a-Roberta*, está necessariamente condicionada. Acima de tudo, talvez tenha sentido um desconforto por nunca antes ter visto a Roberta-real com um comportamento mais imediato e seguro, gritante – mais confiante, talvez? Enfim, foi divertido ver essa identidade (?) que não conhecia na Roberta-real.

Fiquei então na dúvida: a Roberta-real também é aquela que vi em palco? Ou seria apenas caricatura, um mero jogo sobre o que a Roberta-real não é de todo? Ou nada disto?

3. Sem dúvida, o à-vontade da Roberta-real-personagem. O contacto directo com o público, sobretudo num espaço tão íntimo como era o da Galeria Monumental.

### **Lidiane Melo**

1. Pensar que a atriz realmente vivenciou algumas das cenas interpretadas, me colocou de alguma forma em seu lugar, me fez pensar nas atitudes que teria, o maneira que iria reagir a partir dos acontecimentos interpretados
2. Sim, foi muito intensa, realista em suas colocações.
3. O fato de ficar na dúvida quanto o que foi interpretado foi verídico ou não.

### **Lorena Portela**

1. Por tentar adivinhar o que a Roberta teria, de fato, vivido... ou o que ela viveu somente na pela da Paloma.
2. A atriz interagiu e comunicou diretamente. O público é mesmo parte do 'Abstinência'.
3. O tom autoral. É sempre bonito e grande ver uma artista nua, de corpo e alma, sozinha no palco, contando uma história que é dela, e que pode ser de qualquer um.

### **Renata Camargo**

1. A dúvida entre interagir ou não com a personagem, a ânsia de entender se alguns fatos eram improvisado ou parte do roteiro fizeram com que meu envolvimento com o ritmo das cenas fosse natural. Me envolvi rapidamente e por vezes a curiosidade deu espaço a identificação. Mesmo que as histórias não tivessem acontecido de fato com ela, são histórias que estão muito próximas do real.
2. Com clima intimista criei a necessidade de estar perto e atenta. Vi a apresentação da primeira fila e conduzida pelo olhar da atriz, por vezes, senti que estávamos a conversar numa sala qualquer. E naquele lugar familiar, eu estava apenas a ouvir o drama de alguém da minha geração. Fiquei a vontade e até sentir-me segura para uma interação

rápida. Nessa hora, vi com clareza que não saberia quando era a Paloma e quando era a Roberta.

3. Fiquei impressionada com a condução da peça. Certa fluidez que me direcionou a diversas interpretações e sensações diferentes. Ora por pensar que talvez reagisse de forma diferente aos fatos. Ora por compartilhar o desconforto real retratado no texto que escancara uma realidade cruel, muito bem descrita numa perspectiva feminino. Condução essa que me fez não querer saber o que era mesmo real e o que era ficção, mas ao mesmo tempo ficar tomada por absurda curiosidade.

### **Roberto Bernardo**

1. Ter sido retirado da zona de conforto como espectador foi o principal movimento deste jogo cênico. Paloma colocou em xeque meu conhecimento sobre Roberta. Fiquei rendido com olhar atencioso e a cabeça a fervilhar. Fiquei despido de toda aquela armadura clássica dos espectadores sentados escondidos no escuro da plateia a assistir uma ficção. Fiquei desconfortável, exposto, na dúvida o tempo todo. E isso foi ótimo porque isso é a provocação inerente da boa arte. Ou será que é a provocação inerente da realidade? Enfim, adorei ser provocado.
2. Totalmente. Não havia a quarta parede separando a atriz dos espectadores e isso foi fundamental pra gerar o desconforto da dúvida. Estava ali. Entre nós. Era próximo. Se não estivesse, seria distante. Não seria real. A ficção iria assumir o espetáculo. O envolvimento seria outro. Paloma seria outra. Não seria Roberta. O jogo só acontece quando se aproximam. Se fundem. Confundem. Acontece.
3. A sua proposta em si. Se eu não conhecesse Roberta, gostaria de conhecê-la. Mesmo que misturada com Paloma. Essa coisa inventada chamada realidade quando embaralhada com as cartas marcadas da ficção me fascina. Adoro a simulação do real ou a dissimulação da ficção. Acho que ficção e realidade nasceram uma para outra. São irmãs siamesas com o mesmo tronco. O olhar (a perspectiva) é que muda.

**Anexo 14** - Lisboa, 07 de julho de 2018. Fotografias Marcelo Albuquerque























**Anexo 15** - Imagens da Residência - parte II, mais Ensaio aberto. Fotografias Cidália Carvalho.









# RESIDÊNCIAS ARTÍSTICAS

## TEATRO

### Coletivo Casa

#### A abstinência da purpúrina

Idealizado pelo Coletivo Casa, "Abstinência de Purpúrina" é um espetáculo teatral que propõe uma reflexão à volta das projeções que fazemos acerca de nós próprios. Com o objetivo central de explorar o conceito de autoficção na cena contemporânea e a sua potencialidade estética, o espetáculo questiona o real, aproximando o palco do quotidiano e tornando aquilo que é ordinário em extraordinário. Veiculando uma interação não participativa com o público, "Abstinência de Purpúrina", gira em torno daquilo que projetamos no outro e de como essa fórmula apresenta, não invariavelmente, a reflexão daquilo que somos.

15-19 de abril  
Laboratório Artes  
Teatro Vista Alegre

18 abril qua 18:00  
Laboratório Artes Teatro Vista Alegre  
ensalo aberto

texto Cátia Falco  
encenação Coletivo Casa  
interpretação Roberta Preussler  
cenário Henrique Margarido  
movimento Ana Dora Borges  
desenho de luz Henrique Margarido  
produção executiva Cidália Carvalho  
produção Coletivo Casa  
Assessoria de Imprensa: Fernando Vieri





**Anexo 17** - LIMA, Raquel. “Brasileira é aclamada em estreia de monólogo em Lisboa”, in *Notícias ao Minuto Brasil*. 16 de junho de 2018. Disponível em: <<<https://www.noticiasaoiminuto.com.br/cultura/607641/brasileira-e-aclamada-em-estreia-de-monologo-em-lisboa>>>. Acesso em 22 de agosto de 2018.

## Brasileira é aclamada em estreia de monólogo em Lisboa

'Abstinência de Purpurina' é estreia de Roberta Preussler e do Coletivo Casa nos palcos portugueses



© Marc

13:00 - 14/06/18 POR RAQUEL LIMA - CULTURA TEATRO

8



**M**ais do que sinônimo de privação, a “Abstinência de Purpurina” proposta por Roberta Preussler no monólogo homônimo é renúncia. Ao apresentar um texto em que o limite da autobiografia e da ficção são borrados, a atriz convida a um *vouyerismo* da

reconstituição de dores, sonhos e frustrações bem reais. Ou não.

“Aí, a minha pergunta para vocês é: será que conseguem conviver com isso?”, questiona o texto de Cátia Faísco, inspirado na vida da própria Roberta, ao explicar, em um dos atos, que a atriz naquele palco é Paloma. “A Paloma é uma personagem de autoficção que criei para vocês. Paloma contará a minha história. Haverá fatos que poderão não ser reais, mas vocês não terão forma de os comprovar”.

O tratamento que o Coletivo Casa conferiu ao movimento das cenas, ao cenário e à luz do espetáculo, que estreou no último fim de semana, em uma galeria de Lisboa, com lotação esgotada, reforçam a ideia de intimidade. Presencia-se Roberta e Paloma na cozinha de casa - às vezes com a casualidade de quem descasca uma laranja, noutras com a força de um berro.

O desabafo das duas pode vir tanto de um *crush* mal resolvido, quanto do périplo para aceitar o próprio corpo, ou até de um momento de carinho com a mãe. Temas praticamente universais que despertam o sentimento de identificação tão forte que Roberta e Paloma parecem estar acompanhadas no palco, por muitos outros nomes e até outros gêneros.

A maestria de “Abstinência de Purpurina”, espetáculo de estreia do Casa, é que neste jogo de autoficção, em nenhum momento, Paloma se distancia de Roberta. Ou vice-versa. Há pontos que só poderiam ter sido vividos por uma atriz brasileira de 26 anos nascida no Rio Grande do Sul, que migrou com a família para o Rio de Janeiro. Exatamente Roberta Preussler, certo? Mas o que está em jogo é o sentimento. No caso do curso de teatro feito no Rio, as engrenagens loucas de relações fincadas em poder é que sobressaem. Independentemente do cenário.

É o mesmo que ocorre quando as sensações que entram neste somar e subtrair do monólogo são os perrengues de um imigrante em Lisboa, capital em que a atriz vive com o marido há dois anos. O sentimento de migrar, a relação com a burocracia e com a xenofobia poderiam ser extremamente particulares, mas ganham contornos universais.

Enquanto tenta distanciar o fato da ficção, o espectador acaba por renunciar as purpurinas da própria certeza e, ainda assim, se emocionar. Mais cedo ou mais tarde é como se todos os presentes percebessem que, assim como Roberta e Paloma, estão nus.

## Anexo 18 - Folha de Sala, por Fernando Vieri.



### .apresentação.

Paloma. Roberta.

Roberta. Paloma.

A mesma pessoa, a mesma personagem ou uma versão polida entre as duas?

Paloma quer falar acerca da mãe.

Paloma quer falar acerca do SEF.

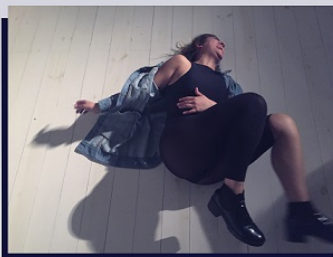
Paloma quer falar acerca de castings.

Paloma quer falar acerca do nu.

Paloma quer morrer.

Paloma surge para contar histórias - verdadeiras ou não - da atriz brasileira Roberta, que "sofre" de abstinência de purpurina desde que trocou o Rio de Janeiro por Lisboa. Ou será que é Roberta quem conta as histórias de Paloma?

Num constante regresso às memórias, Paloma cria uma espécie de jogo consigo própria, tentando reencontrar-se ou redescobrir-se através das suas vivências. Entre o movimento compassado da ficção e/ou realidade, o espectador é convidado a descobrir a verdade por detrás das palavras.



### .a imortalidade e a purpurina.

Conheci a Roberta pouco tempo depois de me reconhecer como mortal. Eu explico. Um dia, numa viagem de comboio, alguém me sussurrou ao ouvido: "É quem é que vai ser a tua memória?". É, de repente, uma sensação avassaladora, de uma profunda estranheza e incómodo, tomou conta de mim porque era a primeira vez que tal pensamento me ocorria. A semelhança de tantos outros comuns mortais, julgava-me eterna no meu castelo da serenidade intocável. Não me recordo de quanto tempo estive a chorar, deixando escorrer toda a minha mortalidade, enquanto observava o meu reflexo e sentia o peso da sua efemeridade. A verdade é que, desde esse dia, decidi que me tornaria numa exploradora de memórias e de fronteiras: as minhas e as dos outros.

No meio da selva tropical, eu e a Roberta encontramos um caminho comum e trocamos de pele várias vezes, através de histórias que fazem parte das pessoas auto-ficcionadas em que nos tornámos. Descobrir que podemos ser a memódica uma da outra e que podemos resgatar palavras para o público, tornou-se no início desta e de muitas outras viagens que faremos através da memória.

Bem-vindos e bem-vindas ao mundo da Abstinência de Purpurina.

Cátia Faisco, maio de 2018

### .como chegamos aqui.

Estava em Lisboa há pouco mais de seis meses quando isso tudo começou. Eu não sofria de abstinência de purpurina, mas passava por uma fase de reconhecimento. Sempre gostei das micronarrativas que crio para mim mesma, de passar por um lugar e identificar ali uma memória. Sinto que estava exatamente no momento de fixar morada, perceber o meu espaço na urbe e encontrar significâncias para as coisas que me rodeavam. Na primeira peça que assisti com a Cátia, senti que ali eu havia criado a minha primeira memória teatral na cidade.

Depois disso, percebemos nossas afinidades artísticas, que acabaram nos trazendo até aqui, até o hoje.

Observei, por diversas vezes, o quebra-cabeças que se criava à minha frente. O processo foi um mergulho profundo. Trabalhar com a linha tênue entre ficção e realidade deu-me a sensação de liberdade, como se eu pudesse criar um novo começo para as coisas, rir das minhas próprias histórias e despir-me de tudo o que já não me serve mais. Senti-me desafiada a revistar os fatos e escolher de que maneira pegá-los. Abstinência de Purpurina marca um reencontro, um recomeço e uma reinvenção. O que vocês verão hoje é o quebra-cabeça montado a nosso modo. Mas deixamos espaço para que vocês montem à vossa própria

Roberta Preussler, maio de 2018



### .agradecimentos.

Alex Rajan	Leonor Buesco
Aline Galvão	Lúcia Faria
Anabela Dantas	Luís Ferreira
Ana Duarte	Manuel San Payo
Ana Filipa Sousa	Maria João Brilhante
Ana Pereirinha	Marcelo Albuquerque
António Teixeira	Marcus Ferron
Aranis Garcia Silva	Margarida Valente
Carlos Felizardo	Maria Glória Oliveira
Fernando Vieri	Nilda Vieira
Francelle Kersten	Paula Freitas
Isabel Ferreira	Raquel Areia
Ivo Teixeira	Ricardo Santos Fernandes
João Vaz	Sara Carinhas
José Manuel Ribeiro Silva	Solange Preussler
Juliana Espanhol	Vera San Payo de Lemos